АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

РИТМ КАК ДИАЛЕКТИКА И «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

ИССЛЕДОВАНИЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ФЕДЕРАЦИЯ»
МОСКВА — 1929

„Мосполиграф“ 14 типография
Варгунихина гора, дом № 8.
Главлит № А 25023. Тираж 3000.
Заказ № 364. Фосп. № 171.

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Я вынужден вместо перечня опечаток предварить свою книгу отметкой ошибок подсчета, на которые обратили мое внимание. Ручаясь за слуховую запись, я никогда не могу ручаться за правильность сотен математических действий вследствие своей рассеянности; но всякие указания на них принимаю с благодарностью.

Обнаруженные небольшие ошибки не только не меняют смысла текста книги, но, наоборот; его более подчеркивают.

Прошу читателей отметить: в чертеже № 4 вкралась ошибка, неисправимая уже в корректуре; в стихотворении «Телега жизни» сумма строчных соотношений 3-й и 4-й строф суть 2,3 и 1,3 (вместо показанных 2,5 и 1,4); стиль кривой не нарушен; исправление погрешностей—«вода на колесо» автору, ибо оно лишь подчеркивает его характеристику кривой стихотворения.

То же должно сказать об исправлении погрешностей уровней в кривых «Б» и «В» поэмы «Медный Всадник».

В кривой «В» в отрывке № 15 подлинное число строчного отношения—3,1 (вместо 3); исправление на 0,1 опять таки: подчеркивает лишь проводимую в книге тенденцию характеристики кривой.

Тоже об ошибке просчета кривой «Б»: отрывок под № IX, озаглавленный «Царь и генералы», имеет уровень 2,6 (вместо 2,3). Досадность просчета—в том, что автор уже не может развить одну из благодарных тем характеристики, обнаруженной исправлением кривой; 2,6 есть средний уровень всей поэмы; падение в

кривой «Б» отрывка № IX на этот уровень поднимает в характеристике кривой—ракурса «Б» тему этого ракурса: бессилие самодержавия против стихий (читай — народного гнева); эта тема, мной неиспользованная, лишь углубила бы предлагаемую характеристику текстового содержания.

Обе ошибки просчета не меняют стиля кривой; достаточно взять карандаш и ретушировать им прилагаемые кривые в двух местах: ретушь не меняет целого фигур кривых.

Ошибки, меняющие самое начертание кривой «А» поэмы «Медный Всадник» не имеют к тексту никакого отношения, ибо эта кривая — лишь указывает на соотношение средних уровней вступления, первой и второй части поэмы; вот подлинные суммы: 2,2 (для вступления), 2,5 (для первой части) и 2,7 (для второй) вместо показанных: 2,4 (вступление), 2,4 (первая часть) 2,7 (вторая). Средняя остается неизменной. Поправки этой кривой дают ей начертание, более соответствующее динамизму поэмы.

Ознакомившись с текстом, читатель поймет, что исправление отмечаемых ошибок просчета не меняет характеристик кривых.

В заключение приношу горячую благодарность П. Н. Зайцеву самоотверженно проверившему мои счетные таблицы и указавшему мне на иные из погрешностей счета; приношу также сердечную благодарность Г. А. Кавуновскому, державшему корректуру книги и обратившему мое внимание на ошибки просчета.

Автор.

5 февраля 1929 г.

РИТМ КАК ДИАЛЕКТИКА

ВВЕДЕНИЕ

1. ПРИНЦИП СТИХОВЕДЕНИЯ

Специальность темы — не признак ее ненужности, или трудности; взрослому смешны доводы ребенка о трудности понимания правила деления; но и взрослый забывает: когда-то это правило представляло трудности для него. Из того, что ребенку необходимы усилия к усвоению того, чего практичность ему не ясна, не вытекает еще: долой правило деления!

Эту истину часто забывают; для нового усвоения хотя бы простой истины необходимы усилия и взрослому; многие полагают: время получения диплома есть время достижения ими «всепонимания»; в дипломе отмеченный курс многими котируется, как сумма всего полезного; все опричь де или не стоит понимать, или оно само собой понятно; если оно не ясно без усилий, то оно — чепуха.

Фикция «всезнания» — признак ограниченности; ограничены и наиболее широко образованные; ограничение начинается там, где нет усилий усвоить; «век живи, век учись» — не болтается на кончике языка; пословица узнается лишь в горьком опыте роста. Ограниченность не преодолеваема фактически; но осознать ее можно и — раз навсегда. Осознание меняет стиль отношения к любому предмету знания;

человек, полагавший математику в 4-х правилах арифметики и поставленный в необходимость выстроить мост, усядется за дифференциальное исчисление; то, что вчера он считал кабинетною роскошью и непроницаемой темнотой, в итоге усилий станет ясным, как день; специальные предметы вырастают из наложений друг на друга маленьких, ясных истин, взывающих к усилиям усвоения.

Нельзя расплести отвлеченные истины от прикладных; практика вырастает из отвлечения; и — обратно; окружавшие Лейбница могли полагать: его математическое открытие не нужно жизни; скоро вырос сюрприз: на основании «темных» крючков стали возможны сооружения небывалой мощности; дифференциального исчисления не выкинет ни один практик; для современников Лейбница это — удар обуха по голове.

Эти удары обуха пересчитываемы в любой науке: медицина без микроскопа не медицина; древний медик Галлен пережил бы этот факт, как удар обуха. «Высшие» математика, физика, химия нужны для ближайших материальных целей; когда-то это не казалось так. Указание на практичность для жизни еще многого другого, незнание чего еще не ударило обухом, — завтрашний удар; не всегда смешны приставания спецов, зазывающих с площади в кабинет: «Обратите внимание: это — касается площади». Подчас темнота и ненужность в нашем представлении — лень вникнуть; они подобны лени школьника, которому необходимо правило деления, но который необходимость эту не осознал.

Мы, «взрослые» — дети в том, что полагаем: время получения нами диплома есть момент «мистического» нисхождения на нас духа всезнайства, после

чего мы можем принимать, отвергать, судить и знать и то, во что вникли, и то, во что не вникали; мы искусственно склеротизируем мозг, не питая его усилием к пониманию; не все то темно, что нам кажется темным; и не все то ненужно, чего мы не знаем.

С этих слов приходится начинать тему книги моей.

Нет печатного листка без «стишков»; в статьях и диспутах судят и рядят о том, как их писать; круг ценителей стихов огромен; недавно он был крайне мал. Письма в «Читателе и Писателе» уделяют внимание вопросу: следует, или не следует, печатать стихи короткими строчками. Большинству невдомек, что вопрос не разрешим без научной постановки вопроса об отношении метра к ритму и интонации; раздел строки — творческая композиция; строка — неделимое единство; меняя ее, я меняю и интонацию. Непонимание азбучной истины и всякое «докажите» вырывает у стиховеда ответ: «И—докажу: математикой!»—«Как?» Восклицание — выявление незнания и задач стиховедения и природы поэта. Возьмите ноты, и вы увидите в них наличие ряда знаков, не привитых поэтической речи. Расстав слов в строке — недостающий современному поэту препинательный знак; современный поэт вышел к массам произносить на трибуну; он волит быть исполнителем. Кроме того: манифестационно-интонационный стиль произнесения заново сформировал новые тенденции к воскрешению древних мотивов. Появилась тенденция к молоссам, с которыми древние греки шли на бой; молосс — три к ряду лежащих ударных: (ʹ, ʹ, ʹ,), соответствующих трем односложным словам, которых слить в строку — трудно: они — три строки.

Я привожу лишь один из десятков примеров того, где спор о стихах без истории стиховедения и принципов его, не говоря уже о знании процесса формования внутренней интонации в поэте, не решим письмами в редакцию или приятным и безответственным диспутированием.

Нужно еще усилие понять то, к чему появился интерес.

Новое возражение: стихи — отдых, дессерт обеда; стоит ли проявлять усилия к пониманию их? Но—вспомним: не халтурщики и не певчие птицы стояли в авангарде поэзии, а ученые, как Гёте, Ломоносов и Пушкин-историк. Сказать, что стих обойдется без науки о нем—сказать: медицина обойдется без микроскопа; поэзия — не щебет, а практическое делание; вот обух наших дней, о который разбиваются многие любители «стишков» с налета; ведь и наука — поэзия; «вдохновение нужно и в математике» — говорил Пушкин, а Гёте коробило, когда видели в нем лишь талант певца и не видели учобы и усилий мастера; Леонардо-да-Винчи оттого огромен, что он был поэтом и в художестве, и в анатомии; вместе с тем: и в художестве, и в анатомии он был ученым; читатель поэта в наши дни должен стать и поэтом, и ученым одновременно, как и поэт в наши дни — читатель, исполнитель собственных композиций; все это вытекает из обобществления орудий творческого производства; обобществление это — передача в порядке читателю станков творчества, а не анархический захват — для... порчи этих орудий.

Мы сами готовы сказать: вот как надо нас читать; чтение требует обучения; дудеть еще не значит играть на флейте; для игры надо двигать пальцами; усилию быть понятным соответствует усилие понять. Лишь

в обоюдном усилии осуществимо обобществление; без усилий оно — ломка.

Поэзия—гигантское орудие социального воздействия, благородного наслаждения и знания. Узнаем шлифованный алмаз в силе блеска; сила блеска поэзии в обоюдной шлифовке: поэтом — своих слов; слушателями — своих восприятий. Поэт — достает сырец и высекает из него блеск; мы же часто и не подозреваем силы социального блеска, поэтом показываемого, ибо без уменья чтения мы и шлифованное воспринимаем сырцом. Необходимость учобы для восприятия — вот удар обуха для многих, думающих о том, что они знают, какими строчками писать: короткими или длинными.

Ребенок, впервые приведенный в театр, восхищается звуком настраиваемых инструментов; и он же слышит шум вместо симфонии, которую еще не умеет слушать; но колыбельная песенка уже ступень к симфонии; люди тысячами собираются слушать набор звуков, производимый инструментами, и удивляются, что голос в поэзии — тоже настроенный инструмент. Мне, тридцать лет думающему о стихе, нестерпимо присутствовать на «диспутах о поэзии», имеющих порою форму беседы двух кумушек о Марксе и принимающих за Маркса другого Маркса: издателя «Нивы».

Мещанская привычка к всезнайству: отождествить рост наук со своим карликовым научным росточком и отнять у науки право расти по ей свойственному диалектическому закону развития; если бы внимательно прочитали хоть «Диалектику науки» — Энгельса, уже не пороли бы «дичей» о стихе.

И «чистая» наука в стремлении к точности имеет жизненную тенденцию: овладеть диалектическим прин-

ципом, в ней отраженным; ее материал — камни для здания принципа, а не камни сами по себе; строить здание, а не быть складом кирпичей — цель науки; если есть хотя бы минимальное наличие материала для принципа, здание должно строить; выстроенное одно — равно десяти. Дарвин не опирался на весь возможный пленум фактов, а на достаточном для формулировки принципа трансформизма; подтверждающий его зоологический материал поступал и после него; и его он не был обязан ждать; Гёте до него на основании одной только найденной косточки построил позвоночную теорию черепа, в которой уже отразился принцип; Жоффруа-Сент-Илер и осмеянный Ламарк оперировали с недостаточным материалом фактов, а их противники, формалисты, выступали во всеоружии форм и всеведении номенклатур; и тем не менее: недостаточно богатые фактами, но сильные диалектическим принципом, Гёте и Ламарк победили в истории своих более осторожных в выводах и сильных номенклатурой противников. Фрэнсис Бэкон задолго до них без единого факта в трактатах об опыте уже пришел к трансформизму; неужели ему надо было до Дарвина завязать рот и трактатов об опыте не писать?

Всякая наука имеет цель: найти принцип, который не только вывод из факта, не только предельная индукция, но и первая математическая дедукция, т. е. возможность предсказывать: законы и явления.

Предельная индукция об'ясняет явления воспроизведением их в опыте; математическая дедукция — их предсказывает; та и другая перекрещиваются в принципе; и не я это выдумал: в этом согласны величайшие ученые и величайшие мыслители; не будь этого априорного взгляда на принцип, Маркс не предпри-

нял бы попыток формулировать свой взгляд на товарные кризисы. В отыскании принципа мы переходим к третьей фазе всяких исканий; первая фаза—реальная данность сырья (теза); вторая—выработка формальной номенклатуры (антитеза); третья — синтез в принципе двух путей, соотнесение их друг с другом, как фаз, раскрытых в своей реальной полноте в третьей фазе.

Противникам Ламарка и Гёте в 18-м веке, знай они диалектику точной науки, стало бы ясно: бороться номенклатурою и только анатомией нельзя с физиологическим трансформизмом; борьба формализма со становлением третьей фазы — перение против рожна; сторонники диалектизма, пусть не вооруженные, как Фрэнсис Бэкон, побеждают в истории своих сильно вооруженных противников; задание этого вооружения потом — украшать музеи зрелищем картонных мечей и щитов.

Когда-то в зоологии господствовал Аристотель, согласно которому нервы отходят от сердца, а не от мозга; когда вскрытие обнаружило, что это не так, — схоластики воскликнули: «Истина с Аристотелем, а не с действительностью». Таков удел всякого заматерелого формализма.

То, чем в биологии был трансформизм, в физике были усилия найти принцип движения; скачок мысли Галилея от наблюдения качающейся лампады к закону качания маятника свернул со старой оси историю физики; и эта ось ширилась в орбиту мыслей Ньютона, Декарта, Эйнштейна: сворот форм и постоянных осей к текучей диалектике их метаморфоз — история новой физики; в химии—та же картина; в социологии—та же; в каждой науке, имеющей тенденцию к точности, — по-своему отражается ширящаяся диалектическая спираль, размыкающая всюду (от неба до электрона) не-

подвижные круги форм, в спиральном расширении метаморфозы; в таблицу Менделеева, в расположение листьев растения, в небесную механику ввинчена та же диалектическая спираль; в формулировке ее по-своему — история любой науки, желающей стать из «научки» в науку; кажущийся 4-му веку до нашей эры «темным» Гераклит, кажущийся надутому Дунсу Скотту темным Рожер Бэкон, кажущийся не фактичным Фрэнсис Бэкон, кажущийся фантастом Гёте — в Геккеле, в Дарвине, в Гегеле, в Марксе, в Эйнштейне всегда победят ясных отсталостью всезнайства и богатых номенклатурою формалистов, как бы они ни назывались: Дунсами Скоттами, Кювье, или... профессором Жирмунским.

Этими простейшими мыслями парадоксальность заглавия книги «Ритм, как диалектика» превращается скорее в банальность. Она выявляет старую и хорошо известную песню, пропетую в истории не одною наукою, в усилиях науки сформулировать принцип, хотя бы ничтожными средствами; и даже: право с ничтожными средствами видеть издали принцип, как путеводный маяк, не имея которого бесцельное перегружение фактами лишь балласт для науки, ибо и факт — для чего-нибудь; наука для номенклатуры, анатомия без физиологии, без истории становления форм и их принципиального об'яснения, — не может перейти границы второй фазы и становится «научкой», например, описания и систематики спичечных коробочек.

История точных наук — история целеустремлений, революций, смелых дерзаний и сворота мировых осей, а не история заплывания жиром ненужного, легкого собирания фактов с укорочением размышления над ними: соблазнительно сесть в кресло и разглядывать

рифму у Блока, Брюсова, Пушкина и т. д.; каждой посвятить том; энциклопедия подобных томов, не одушевленных дерзанием, опытом, не усеянным терниями неизбежных ошибок, — не наука, а научное мимикри; удел бесцельного научного благополучия и научной квази-осторожности приводит к весьма неблагополучному результату: к из'ятию метафизики Дунса Скотта, внутри которой почивала физика сном осторожности, из истории физики вообще.

Стиховедению в его запоздалой тенденции к научности не должно забывать: оно проходит путь, уже пройденный другими науками; и поверхностное прикосновение к истории наук порождает чисто априорное знание; в стиховедении формализм разовьется; и будет бой формалистов с физиологами, для которых из истории других наук из-под архивного спуда будут вынуты те же приемы борьбы: обозвание трансформистов темными фантастами, путанниками, и желание усадить линию Ламарк-Дарвин в темницу бойкота. И то же а п р и о р и покажет: придет Дарвин; и в Дарвине против Кювье восстановится Ламарк.

Старая песня!

Видя ставку на Кювье многих из современных формалистов против будущего Дарвина стиховедения, мне, как естественнику по образованию и как немного художнику, знающему в себе процесс рождения стихотворной строки, — просто смешно перение против рожна моей чисто физиологической тенденции в стиховедении иных из современных стиховедов - номенклатуристов: я — не только не Дарвин в стиховедении: я и не Гёте; но за меня и Дарвин, и Гёте.

Задание этой книги показать: «т е м н о е» и не вскрытое никак в формальном методе понятие стихо-

творного ритма не так-то уж темно и совершенно ощупываемо в реально данной и точно вычисляемой кривой, которую я покажу; чем бы она ни оказалась в номенклатуре, — вопрос другой: факт ее наличия и принцип ее об'яснения — вот что интересует меня; что она есть — факт; и стало-быть: ее надо об'яснить, а не замалчивать; может, мои об'яснения косы, неверны; но я не за них стою: стою за факт вычисляемой кривой трансформы строчных форм.

Это — факт трансформизма: факт третьей диалектической стадии, факт искания принципа и отчала от номенклатуры. В этом смысле самое понятие ритма для меня — знак отделитель от аристотелевой схоластики: ритм, икс, игрек или зет, — называйте, как знаете; только: в терминах сегодняшних, формальных представлений о метре вы ничего подобного не откроете, пока не исчислите, не соотнесете в кривой, как в роде строк, строчные разновидности.

Не ради пустых прей о слове написана эта книга, а ради реального факта; факт я мог бы и не назвать ритмом: совпадение математического а приори с предельным выводом, кривой, в знаке принципа убеждают меня в том, что кривая и есть эмпирическое выражение так называемого ритма; может быть самый термин «ритм» не имеет смысла; в таком случае зачем стиховеды оперируют им, когда он им не нужен; для них достаточно понятия метра.

Выкинем из нашего словаря слово «ритм», и назовем мной показываемое явление хоть... «царем Горохом»; факт от этого не изменится.

Что этот факт антиномичен метру — тоже факт, ибо он выявляется в другом приеме: не в приеме, рассыпающем стих в атомы строк, стоп, слогов, а в приеме,

восстанавливающем рассыпанные в анализе слоги, стопы, строки в цельность организации. Если я называю принципом ритма вычисление строчных трансформ в слуховом синтезе, как целом, то я отмечаю этим кажущееся для второй фазы антиномией отношение между статикой и динамикой, формой в покое и формой в движении, только логикой и диалектикой, только анатомией и физиологией, мертвою костью (известковой ракушкой) и костью, пронизанной живой тканью, совершающей метаморфозу детского хряща в кость старика; в этой метаморфозе кость и хрящ — модификации той же соединительной ткани, как рода видов, неожиданно сталкивающих данные группы клеток, например... с железами.

И я утверждаю: понять кость, метр, форму, склероз ткани — взять эти кость, метр, форму, склероз в принципе метаморфозы всей ткани; принцип метаморфозы называю я принципом ритма; статику окостенений в модификации позвонков, ребер, фаланг — статикой видовых размеров, существующих каждый не в единообразии схемы, а в группе строчных разновидностей.

Характерная особенность моей книги: хотя бы в «принципе» только, даю я ход на реальный, а не формальный принцип в показывании, пусть несовершенно, возможностей научного пути к нему.

Современное стиховедение право в своем дерзании стать наукою; но оно оправдано лишь в дерзании устремлений к конечной цели: к формулировке научного принципа; вне этого дерзания наука — «научка», как бы ни обрастала она библиотеками номенклатур: рифм, строк, евфонических особенностей; вне цели реальной такое разрастание «н а у ч к и» — разрастание раковых

опухолей. В искании праксиса стиховедению я чалю от Дунса Скотта к Бэкону, от Кювье к Дарвину. В этом усилии я уже оправдан, если бы даже я ошибался.

2. РИТМ И МЕТР КАК ФАЗЫ ПОЭЗИИ

То, что дается в методе счисления строк, лишь подтверждает общность фаз развития всякой науки; первая фаза — теза (сырье, род, перво-коммуна и т. д.); ее разгляд: ощупь и непредвзятое описание; вторая фаза, антитеза, — формализация (отдельности видов, стабилизация форм, как продуктов производственного фетишизма); третья фаза — соотнесение в синтезе тезы и антитезы, или «a^2», корень квадратный из которого есть и «— а», и «+ а»; пример этот — Гегелев, приводимый и Энгельсом; мой вывод о загаданности соответствия между изменением уровней (формальных моментов) кривой и смысловым содержанием — следствие диалектики, а не «мистики», в которой меня упрекают формалисты; моя мистика в том, что в «a^2» нет отдельно взятых, статически взятых, содержания («+ а») и формы («— а»), а есть формо-содержание (выражение, которого не боится Плеханов); кривая, как предел формы, и интонационный жест, как предел содержания в формо-содержании суть—качественная тональность ритма; это не философическое мудрствование, а опытный вывод разгляда кривых; диалектика самого материала, а не только идей; заподазривающих факт диалектики в мистике отсылаю к Энгельсу: ссылками на диалектику наук, не поддающихся только логическому истолкованию, он отвечает на нападки Дюринга («Антидюринг»). Энгельс указывает: логика не предвидит факта качественной революции от количественного нагревания вещества на один градус; понятие качественной количественно-

сти, как формо-содержания — понятие диалектическое.

И таково же, как ниже увидим, понятие «ритм» в отличие от только количественного понятия «метр»; вывод мой, будучи опытным, не нарушает, а подтверждает диалектику; что он нарушает логику формалистов, меня только радует: ее нарушали: Гераклит, Бэкон, Гёте, Дарвин.

Почтенные «мистики»-нарушители!

Генезис поэзии, как формы, из до-поэзии являет ту же диалектическую картину образования видов в первичном роде; лад, напев, интонация, ритм (зовите, как хотите) древней родовой жизни не знает замкнутых в себе отдельностей метра; строй есть еще неопределенная в схеме напевность, которая ни лирика, ни эпос, ни поэзия, ни музыка, ни проза, ни стих в наших вторичных, формальных критериях; и вместе с тем: это — не хаос.

На моем языке это значит: ритм — первее метра; ритм — род метров.

Отложение многообразия метров на родовой форме есть явление отбора, т. е. выживание одних особенностей и атрофия других; метр — многообразие стабилизаций ритма, этой первичной интонации. В истории любого размера мы видим хотя и более поздние фазы стабилизации, однако вполне рисующие в целом картину процесса; возьмем наш ямб; нашему представлению о ямбе, как «⏑ —», предшествует представление о нем, как логаэде, ямбо-анапесте (⏑ — ⏑⏑ —): древний шестистопный гексаметр есть сперва род, состоящий из 32-х видов строк, или комбинаций спондеев с дактилями; от Гомера до позднего Александрийского периода видим историю выживания дактилических стоп и вымирание спондеических; в ряде столетий совер-

шается естественный отбор 4-х строк в ущерб прочим 28-ми; в еще более позднем периоде искусственно воскрешают древние формы. Соответствуют ли этой родовой, примитивно-ритмической напевности наши представления о гексаметре, как метре, построенном главным образом на единообразии строки?

Александрийский стих (шестистопие типа « ⏑ — ») есть $^{1}/_{32}$ соответствующей гексаметру ямбо-анапестической формы.

Форма размера, данная в метрической схеме, есть процесс окостенения одного участка родовой ткани: метр — вид рода; как таковой, он его антитеза; и отсюда его стремление — к единообразию, к эмансипации от ритма. Но его участь в том, что он сам распадается в разновидностях.

Эмпирическая ощупь любого размера выявила многообразие в нем существующих разновидностей; на отборе каждой строки — осуществим размер; ямб, будучи видом по отношению к родовой форме, сам есть род строк; процесс распада, индивидуализации, границ не имеет; и все попытки закрепить многообразие в номенклатуру, столь свойственные формализму, нисколько не об'ясняют ни процессов распада, ни процессов воссоединения распада в организующем принципе; метрика не знает такого принципа.

Он дан бытием фактов в древней, интонационной напевности; и он загадан в принципе осознания и обобществления метрических форм в диалектике их метаморфозы. Эта метаморфоза дана нам не где-то в тысячелетиях прошлого, а в нас самих: в филогенетическом принципе зарождения в нас звука строк, как эмбриона слагаемого размера, определяемого внутренней напевностью; ритм и есть в нас интонация, пред-

шествующая отбору слов и строк; эту напевность всякий поэт в себе называет ритмом; Пушкин, Блок, Брюсов, Фет, Маяковский, Гете независимо от направлений полагают звук первее образа и познавательной тенденции; поэзия дана нам в интонационном звуке; ритм есть печать внутренней интонации, определяющей отбор строчных разновидностей в пределах вида, или размера. Открытие Геккелем повтора зародышем высших форм стадий низшей жизни есть и опыт, и диалектическое следствие из Дарвина; в Геккеле лишь вполне физиологизирован дарвинизм; эмбриология — физиология по существу.

То, что я говорю о ритме, как интонационном жесте рождения стихотворения в нас и о пробегании в фазах формования стихотворения истории тысячелетий ее становления, есть указание на то именно, что Геккель установил посредством микроскопа.

О том, что мой метод счисления аналогичен микроскопическому разгляду ритмической интонации, я говорю подробно в отдельных главах книги; здесь привожу лишь аналогию Геккелева тезиса с тезисом генезиса метра в интонации ритма; и в этой аналогии нет ничего парадоксального; аналогия должна быть, потому что диалектики наук в диалектической логике наукоучения имеют аналогичные фазы.

Эта аналогия подтвердима опытом разгляда кривых, о котором — ниже.

В индивидуальной жизни мы наталкиваемся на печать рода, закон наследственности; печать древнего ритма на метре, если бы мы ее сумели ощупать, была бы аналогична наследственности; античная метрика ее знает; в ней ритм и метр в некоторых отношениях имманентны друг другу; в наших же стиховедческих

изысканиях понятия «ритм», «метр» или вполне трансцендентны друг другу, или вполне совпадают; в первом случае, ощупывая метр, я нигде не наткнусь на явление ритма; метр — описываемое и изучаемое данное; ритм — или нечто отсутствующее, или некогда бывшее, или загаданное, т. е. нечто, к чему следовало бы по-новому вернуться; в последнем случае ритм — постулат, будущее, прыжок из царства метрической необходимости, тот новый напев, который родится из новой, коллективистической а не только классовой фазы искусства; в этом смысле я и определяю наши искания ритма не как чего-то данного, а как чего-то загаданного, в чем по-новому восстанет некогда бывшее (в синтезе по-новому возвращается теза). Такой взгляд на признание ритма, как возможного явления, уже предестинирует разгляд метрики, как диалектической дисциплины.

В наших метриках говорят внятно о «метре» и не зачеркивают понятие «ритма»; последний расплывчат и у многих тавтологичен метру; — тогда следует вовсе зачеркнуть понятие «ритм», как не научное.

Может быть еще взгляд на некоторые явления стиха, аналогичный взгляду на пролетариат в марксистской литературе; пролетариат — класс, рост которого, сознание которого обусловлено распадом классов, над ним стоящих; как такової он и продукт распада до него сформированных классов, и новый класс, крепнущий и себя сознающий; новизна его в том, что он и класс, и не класс; он — класс среди классов; и он — игольное ушко, сквозь которое будет продернуто все человечество в процессе освобождения от власти классов.

Стоит вместо понятия класса подставить понятие метрической формы с ее свойством распадаться на виды и разновидности и мы получим картину нашей поста-

новки вопросов о взаимоотношении ритма и метра; первичного лада, как и зародышевой формы коммуны, нет в данности; первичные, более гибкие, незатянутые в корсет метрической необходимости формы мы имеем хотя бы в форме Гомеровского гексаметра, сочетающего возможности 32-х видов; эта форма соответствует патриархальному строю; если представить себе 32 метрических стабилизированных размера, происшедших путем различных отборов строк, мы пришли бы к многообразию замкнутых, разорванных, скованных стихотворных форм. Эти формы соответствовали бы формам капиталистического фетишизма. Номенклатура форм и описание их есть то, к чему причалил формальный метод; он адекватен исторической школе в социологии, которая отрицает революционно-эволюционный трансформизм: она противилась бы нашим взглядам на социальную революцию. Эта революция в стиховедении есть воля к ритму, к свободе, к многообразию напевностей, не подчиненных историческому канону, этой классовой склеротизации.

Но вырыв из формы может быть рассмотрен и как анархический бунт, ведущий к хаосу, и как плановая, классовая же революция; пролетариат и класс и не класс только, и форма, и содержание эмбриона всего человечества в будущем. Ритм в прошлом есть родовое содержание напевности; метр в настоящем есть видовая форма, или размер. Третьей фазой, или ритмом, сознательно правящим многообразием метровых модификаций, не может быть форма, определяющая содержание, или содержание, определяющее форму; она не только форма, как в рудименте пролетариат—не только класс; но она не только содержание; эмбрион всечеловеческой свободы в пролетариате дан в классовой форме.

Если бы мы в анализе форм нашли бы принцип и формальный, и материальный, не только формальный и не только материальный, мы сказали бы: мы нашли следы того, что загадано нам; и если бы мы сумели это явление точно изучить, т. е. счислять, мы сказали бы: то, что диалектически нам загадано, как ритм, то эмпирически существует, как след интонации на не интонирующей размерной форме.

Мы — все это нашли; рассказ о найденном — моя книга.

Древняя метрика сложилась в стройное учение, оформляемое Аристоксеном, как учение о ритме; база античной метрики—ритм; между напевностью, как целым, и атомами его протянут ряд промежуточных звеньев; целое—стихотворение; продукты деления его—строфа, строка (или—член), многостопие (трехстопие, двухстопие); наконец—стопа. И этому соответствовало чисто музыкальное деление целой ноты на половинки, четвертушки, восьмушки; с помощью пауз и комбинации дробных отношений внутри целой ноты мы имеем возможность ее представить в многообразных выражениях, где анапестическая часть и ямбическая—две модуляции одной целостности: этой свободе представлений соответствовала и бо́льшая свобода менять стопу, и возможность комбинировать стопы в диподии (двухстопия и т. д.); музыкальный лад интонации, музыкальный аккомпанимент даже подкрепляли конкретно ритмические, древние традиции античной метрики. И на ней-то построены те метрические каноны, в которых и ритму уделено место; наглядно говоря: отмечая размер, метр, ракушку, греки в ней мыслили и моллюска, ее выпотевающего, т. е. поэта, композитора размера; были размеры Сафо, размеры Анакреона. Характерно: размеров Гёте, Пуш-

кина нет: есть хореи и ямбы; еще нет; и—уже нет. А вот можно сказать: уже появился размер Маяковского в начале XX века; появился размер Цветаевой, оказавшийся тягой к молоссам и т. д. И этими размерами записали многие.

Это уже новые эмбрионы загадочной напевности: отцы их не знали; скажу смело: между отцами и поэтами 17-го столетия более метрической общности, чем между поэтами революционной эпохи и поэтами конца XIX века.

И это — не спроста: ритм кричит о себе; ритм взывает к осознанию.

Наша метрика слагалась вместе со средними веками: на дрожжах приспособленной, укороченно-понятой формализированной метрики греков; из этой метрики были усвоены не все главы, а некоторые; в основу положено учение о стопе и выброшено представление о ритме, как целом, вместе с промежуточными звеньями: членом, многостопием. Мы даже не можем внятно сказать, есть ли в нашем тоническом стихосложении нечто, соответствующее двухстопию; одни полагают — есть; другие — сомневаются; тут пробел столетий, пробел в мозгах метриков аристотелианцев, наспех пересадивших два-три понятия из школы Аристотеля и ими догматически лишь обучавших. Что не было вскрыто в столетиях, то нельзя уточнить на ходу. Если бы даже диподию водворили, это была бы лишь временная реставрация; дело в том, что мы так заматерели в веках со школьно обезглавленным Аристотелем, что даже шаг назад из XIII столетия к Аристоксену был бы все же шагом вперед: до того заросло наше ухо, до того формализировались наши представления о стихе, как напеве, что мы даже и не понимаем, до чего мы

не понимаем, когда оперируем с основными стиховедческими понятиями.

История стиховедения до XX века — история номенклатурной традиции или способа разговаривать о том, что еще надлежит критически вскрыть; остается—щупать сырье и отражать его заново в номенклатуре, т. е. очищать место научной тенденции.

В этом заново изучении сырья и в описании его, в статистике и в номенклатуре—роль и заслуга формального метода; но это — пред-путь: на этом остановиться нельзя.

В моей книге «Символизм», оформляющей мой опыт описания и статистики сырья 1908—1909 годов, я до современных профессоров от формалистики, разумеется с ошибками, твердо чалил к формальному методу; но я же знал: это — не самоцель, а — расчистка от бурьяна места будущей стройки; в описании и статистике ямбических строк я — формалист до формалистов в России, а проф. Новосадский формалист до меня [1]. Формализм — не принадлежит «формалистам»; и я не отказываюсь от формализма там, где он — предварительный прием; разве мое исчисление кривой, откинь я свою якобы претензию читать кривую в связи с текстом, не есть доведение формального метода до его пределов: до математики. В этом разрезе взятый, я более формалист, чем сами формалисты. Но предваряя «формалистическую» профессуру интересами к формальным приемам, я эти приемы оговариваю всегда. В статье, написанной в 1906 году, я говорю: «Формализм в указании целей искусства предохранил бы искусства от... тенденциозных посягательств» [2]. А меня

[1] См. его работу «Об орфических гимнах».

[2] «Символизм»: «Принцип формы в эстетике» (стр. 175).

десять лет упрекают в тенденциозном посягательстве на стиховедение, которым я интересовался, когда проф. Жирмунский был... школьником. Я, например, писал: «закон эквивалентов нашел бы свое выражение в формальной эстетике» [1].

Но я же оговаривал: «Когда мы говорим, форма... мы разумеем способ рассмотрения... материала». («Символизм» стр. 175); или: «Когда... говорим о форме... мы не разумеем... чего-нибудь отличного от содержания». Я разумел диалектическое понятие формо-содержания: «класс-не класс» что же, как не мое формо-содержание?

3. РИТМ КАК ИНТОНАЦИЯ И КАК ЧИСЛО

Если ритм в аспекте родовой напевности — данное лишь в намеке прошлое, если метр есть наличие в настоящем видового размера, то ритм в метре — загаданное целеустремление к свободе выявления комплекса напевностей в пределах одной и той же видовой формы; во вторых: под условно диалектическим представлением «ритм» я разумею нечто предельное для формы и содержания, их одинаково расширяющее в новом значении и одинаково выявляющее узость обычного понимания соотносительных понятий: «содержание», «форма»; ритм мною ощупываем, как форма, если вычисляема его фигура кривой, оцелостнивающая слагаемые, или точки строчных уровней; и он же мне, художнику, ведом, как тот звук напевности, из которого рождаются и образ, и образное содержание; мой личный, а не научно проверенный взгляд: интонационность, определяющая форму кривой, прием со-

[1] Ibidem (стр. 187).

циального заказа в звуке, переживающемся суб'ективно, как то волнение, о котором поэты говорят, что оно — вдохновение; что же я вдыхаю, как звук? Социальный заказ, превышающий в стадии эмбриональной мое суб'ективистическое разумение; мифологизация этого мандата, как директивы, или даже диктатуры воли какого-то «мы», живописали поэты в древности, как явление Музы или Аполлона.

Разумеется, это моя догадка; и я не смешиваю ее с ходом вычислений, как не смешивал Ньютон формулировки принципов движения, им суб'ективно истолкованных в «Дневнике», как импульсов.

Лирическая интонация переживается поэтом, как некое содержание, всегда загаданное (процесс разгадывания — в процессе работы); анкета среди поэтов в этом пункте дает согласный ответ; и я к нему присоединяюсь: прошу пардону у профессоров формалистики; ведь и я поэт... чуть-чуть-чуть; стало-быть: и я знаю стих не только в стадии его оперирования формалистами, а в стадии его выварки... чуть-чуть-чуть; а эта выварка кое-что присоединяет к суждению о стихе... чуть-чуть-чуть, извините пожалуйста (приходится нам с Гёте кланяться и извиняться за то, что мы поэты).

И вот, отвесив тысячу поклонов и оговорившись тысячами извинений, здесь хочу и я вкратце, прячась за поэтов, рассказать об этой переживаемой нами интонации; она — не адекватна интонации чтения поэтом стихов, которое всегда—кривое зеркало; внутренняя интонация—непередаваема; одни в чтений ее кричаще подчеркивают; пример: Брюсов; другие—скрадывают; пример: Блок. А феномен ритма, печать его,— переданная эта, первая, взволнованная инто-

нация, а не интонация исполнения; поэт всегда—немного безголосый музыкант; ему всегда—голос изменяет; поэт интонационен в расширенном ухе к напеву, по отношению к которому он только рупор, сжимающий в суб'екцию воздушную звуковую волну, идущую к нему с митинга жизни; эта волна дана в тональности,—той, а не иной; позыв к творчеству — некое ответное, видовое, вибрирование на род звуков; так рождается звуковая метафора; и уже из нее смысловая; если бы обратно, то термин мышление в образах был бы бессодержателен; всякий спросил бы: «А для чего?» Образ, печать суб'ективного осмышления—уже стадии сужения, выявляющие суб'ективизацию, как содержание и формализацию; антиномия «форма и содержание»—второй момент становления стихотворения; в первом моменте они еще формо-содержание, и чувство, и мысль, данные в воле к интонации; но эта воля—отражение воли коллектива.

Вот почему у Гёте и солнце звучит (ибо все—звук); вот почему Блок долго рассказывает о поэте и звуке, а Маяковский о том, как он подборматывает (не что либо, а так вообще); вот почему и Пушкин сравнивает поэта с эхом:

Таков и ты, поэт?

Эхом чего? Патриархальный период подставлял: «эхом Аполлона»; социалистический период отвечает: «эхом коллектива». Но всегда — «эхо»; а диктатура коллектива переживается влиянием высшей воли на низшую; в наши дни коллектив—«высшая воля»; в патриархальный период—«божество». Отсюда образ «Священной жертвы».

Поэт — «эхо» - жертва - выразительница; а необходимость отразить звучащую интонацию у разных поэтов

выражается в разных, но сходственных приемах; Маяковскому нужно бегать по комнатам и не встречать знакомых так же, как телеграфисту нужна для принятия депеши сосредоточенность; для этого его отделяют барьером; он—отделенный от дезорганизации во имя службы организации.

Вот это-то и выражает Пушкин:

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков, и смятенья полн,
На берега пустынных волн.

Дикий и суровый—значит: исполненный ответственности; звуков полн—полон радио-сигналов; бежит на берега пустынных волн — бежит к приемнику слушать волны колеблемого эфира.

Суровость, или ответственность, качественно раскрывает Боратынский:

Он в полноте понятья своего.
А между тем, как волны, на него
Видения бегут со всех сторон.

Здесь видения—кристаллизация образов из звука интонации, а полнота понятья—то самообладание и знание условий принятия звуковых депеш, которое делает поэта квалифицированным рабочим от интонации в отличие от «поэта» стихокропателя.

Ритм—след первичного звука на форме, отраженный стилистическим подбором разновидностей метрической строки, в результате которого каждое стихотворение, одинаковое в метре, неповторимая стилистическая композиция, которая и есть—искомый ритм; он—качественно-количественная тональность, не разложимая в метрических единицах: след динамического процесса на ракушке формы; поэт-исполнитель может

следовать, или не следовать этому процессу; он—дан: раз навсегда; поэт умер, а интонация—вписана.

Можно ли в материале формального звукоряда исследовать пучины темного родового ритма, вызвавшего к жизни данную метрическую форму? Этот вопрос адекватен вопросу, поставленному геологу: можно ли в так-то и так-то расположенных каменных пластах прочитать знаки огненно-расплавленного течения жидких масс? И геолог вопреки формалистическому праведнику, боящемуся запятнать ненужную никому чистоту риз «научки», смеясь, ответит: «Вы, вероятно, неграмотны: вся геология построена на этом чтении». Зло трансформизма и здесь укоренилось.

И мы отвечаем: можно исследовать ритм вне нормочек метрической и специфически музыкальной грамоты; и напрасно тут познанию полагают границы: наука не знает таких границ; «границы»—ограниченность и перепутанность методов. А у нас кроме эмпирической возможности взять и ощупать ритм есть еще и формальное право, заимствованное нами не у формалистов, а у математики, к формализму которой я и прибегаю «против формалистов», ибо и Декарт, и Ньютон, прибегая к математике, отняли физику у дующихся «Дунсов».

Если в основе метрической формы лежит число (три кратчайших промежутка для хорея и ямба, пять для анапеста), как выразилась бы в счисляемой форме неразложимая в количественных элементах интонация? Как величина высшего порядка («a^2» например), определяющая внутри нее частные величины («$-a$», «$+a$», например); в примере со степенью это—корень — квадратный; в более общем случае это будет правило известного типа деления в отличие от сложения элементов. Если

низший порядок — слог, высший — стопа; для стопы — строка; для строки — целое стихотворение.

То, что «содержательно» встает в нас, как интуиция социального заказа в тоне напевности, в атрибутах формы выразится в чисто математическом отношении элемента комплекса к его «социальному» целому; этот поправочный коэффициент к элементу или—отношение и будет ритмическим элементом; а целое, данное в градации отношений, или в синтезе времени, и будет ритмом; но если вычисляемо строчное отношение, то чертима и кривая ритма; ритм есть комплекс, конфигурирующий элементы.

Есть ли в математике ученье о примате числового комплекса? Если бы оно было, в нем ритму диктовалось бы математическое а приори. Но такое ученье о комплексах, по отношению к которым их элементы суть зависимые переменные, — теория чисел XIX столетия, выстроенная работами Галуа, Нильса Абеля, Клейна, Софуса Ли в грандиозное здание; она и есть, говоря языком аналогий, та социология чисел, по отношению к которой анализ с самим Лейбницем только—отроческая ступень.

Стало-быть: путеводная нить к узнанию математических формальных признаков для явлений не формальных в узком понимании формы у формалистов — есть: и все признаки чтения наших численных кривых там даны, как метод чтения: комплексность, композиционная неразложимость в элементы, фигурность—все это признак ритмичности, ибо аритмология и есть не только социология чисел (учение о числовых коллективах), но и своего рода эвритмия чисел, ибо здесь «арифмос», число, берется, как «эвритмос»; каждое число — фигура; ее закон —

стиль; в стилистических фигурах, а не в аналитических радикалах, разрешаемы уравнения высших степеней.

И решение нашего вопроса о ритме сводится к нахождению точного способа построения фигур ритма.

Вот а приори высшей математики.

А апостериори?

Апостериори — построение фигурных кривых, что и есть тема книги.

То, что мы выше назвали в термине интонации, теперь нами ощупываемо в своеобразии фигуры кривой.

Не имея возможности пуститься в популяризацию сложнейших математических областей, я сошлюсь лищь на работы Галуа, Абеля, Софуса Ли и русского математика Н. В. Бугаева, вероятно и натолкнувшего на искание математического счисления фигур ритма в воспоминании о беседах далекого прошлого меня, еще студента-естественника,—с ним; и сошлюсь еще на заявление профессора Васильева, заканчивающего свою «Историю целого числа» указанием на то, что итог развития математики неожиданно и вовсе по-новому выдвинул необыкновенно глубокие задания теории чисел, в которой научно расцвели мифологические эмбрионы аритмологических проблем, символизированных пифагорейцами.

В них по-новому выпрямился и пифагорейский ритм, как чисто аритмологическое явление; в них и мысль Лейбница о математике, как музыке души, живет ритмом.

Аритмология—чисто ритмически разрешает проблему чисел; Лейбниц не стыдится вслушиваться в музыку числа.

Почему же нам, имеющим дело с близкой к музыкальной стихии стихией интонации, гнать эту музыку и не пытаться понять ее голос в фигурах чисел?

Будем прислушиваться к голосу кривых.

4. ОПЫТ СТИХОВЕДЕНИЯ

Пока стиховедение не претендовало на научную точность номенклатуры, не только устанавливающую термин, но и критически вскрывающую его, она была школьной условностью; с момента реальной ощупи форм наткнулись на ряд реальных явлений.

Стиховедения, как такового, не существовало в России до второго десятилетия XX века; были стиховедческие моменты; таким моментом было самое становление русского тонического стиха; в обмене дум между Тредьяковским, Ломоносовым, Сумароковым спорили о реальных явлениях стиховедения; но — не систематично; например: спорили о том, возможна или невозможна стопа пиррихий (⌣ ⌣) в ямбе, лишь потому, что ямбами занялись ранее, нежели другими размерами, а явление, над которым размышляли—кричащий факт в жизни ямбов; Ломоносов и Тредьяковский в усилиях найти аналогию между тоническим ямбом и метрическим не могли на него не наткнуться.

Спор о пиррихии в ямбе—научный диллетантизм; если бы Ломоносов и Тредьяковский основательнее проникли в суть греческой метрики, они спорили бы и о ряде других вопросов: например—есть ли четырехстопный ямб диметр, состоящий из двух двухстопий, или нет; и есть ли в нем возможное образование «⌣ ⌣ ⌣ —»—пэон четвертый, или диподия (двухстопие), изобразимая, как «⌣—́⌣—″». Вопросы не могли решаться в опыте описания сырья, т. е. материала стихов; его—

не было; была студия стиховедения; и внутри ее — опыты писания стихов, первых. Уже к сороковым годам XIX века был огромный материал: русская поэзия. Но именно: около столетия ни одно пристальное око не заинтересовалось теми проблемами описания материала, которые были положены в основу стиховедения XX века. Отдельные попытки видим мы и у Востокова, и у Остолопова (в его словаре); но это именно попытки, тонувшие в море невнимания; были диллетантские индивидуальные мнения остроумно-бесплодные вроде догадок Гинцбурга; на них невозможно было базироваться.

Ученые, вроде Корша, интересовались и анализировали античные стихи, а не русские; в личном опыте знали реально стих лишь поэты. Они-то в XX столетии и выкинули чисто культурный лозунг: стих надо знать; до стиховедческих профессоров кабинеты Брюсова и В. Иванова были первыми стиховедческими студиями. И потому-то: когда я в 1906 году заинтересовался явлением жизни строки ямба, которым стал исключительно много писать в 1907—1908 годах, я перенес интерес к изучению этой строки у поэтов: от Ломоносова до Брюсова.

Не от школьных правил и не от традиции я отправлялся, а 1) от опыта ощупи строк у поэтов (описание, статистика элементов), 2) от строки в ее становлении во мне; думаю, что познавательный интерес к форме (метру), плюс знание, что она—кристаллизация внутренней интонации (это знание у меня, как поэта, было) скорей выгода, чем дефект, ибо многие стиховеды, не имея никаких опытных суждений о ритме в себе, зачастую провираются и высказывают удивительный «козлитон» вместо слуха.

В эпоху собирания материала по ямбам я не мог ни на кого опираться, ибо соответствующих работ вовсе не было; и поскольку меня интересовали факты, а не то, как они называются (не верил я школьным названиям), я мог быть небрежным в номенклатуре (почти сознательно); то, что я выдвинул в «Символизме» было ново, интересно и реально; все это оправдалось тем, что с 1910 года (год появления «Символизма») по 1928-й год в месте, где ничего не стояло, выросла монументальная библиотека, написанная, главным образом, формалистами; почти не остался не обследованным ни один размер; обогатилась статистика; уточнилась номенклатура, но... но... но...; что нового в принципе эта богатая количеством трудов и часто бедная качеством литература внесла, кроме уточнения и усидчивости в сравнении с «Символизмом»? Мало! Мой метод статистики, морфологического изучения костяков процвел... против меня: ни одной из терминологических ошибок мне не простили,—ошибок, о которых я не грущу, ибо я исследовал впервые факты, а не... слова, условно надстроенные над ними; 17 лет меня—бьют... можно сказать одной второй меня самого; эта «одна вторая» меня—номенклатура, формальная ощупь метров, статистика; а другая «вторая» моих тенденций—твердое знание, что анатомия без физиологии—номенклатура без диалектики, статика без динамики и метр без ритма—Кювье против Дарвина, историческая школа социологии против Маркса, и статика против динамики.

В стабилизации второго момента всякой диалектики (номенклатуры и формы)—все плюсы и минусы формализма; «плюсы»,—поскольку формализм номенклатурит, так сказать, над описываемым сырьем, мимо которого прошел XIX век; «минусы»,—поскольку фор-

мализм не знает, не хочет знать, или делает мину незнания (что—хуже всего) о тенденции всякой живой науки: иметь принцип.

Итог ощупи строк любого размера: схема размера, любого, есть не строка, а р о д строк; если размер—вид, то строки в нем—разновидности.

И второй итог: интонация, или ритм, во многом не знает размера—так, как род не знает вида, пока он не стабилизировался в отдельность; примеры? Приведу хотя бы один; в четырехстопном ямбе есть строки типа,

◡ ́ ◡◡◡◡◡ ́ ◡

Так:

Как де́моны глухонемые.

Интонационно такие строки прочитываемы и ямбом и амфибрахием.

Ямбом:

Как де́моны глухо́немые
Ведут беседу меж собой.

Амфибрахием:

Как де́моны глухонемые
Беседу ведут меж собой.

Усильте интонационный лад, и вы любой ямб прочтете амфибрахием, ослабляя на одних слогах ударность и усиливая на других, что постоянно имеет место в музыке, написанной на стихи.

Его пример другим наука,
Но, боже мой, какая скука...

С музыкальным аккомпаниментом и с привычкой уха вы не услышите в пении особой деформации при условии овладения ладом целого.

Явления музыкального лада и рост интонации,—не они ли, вырвав ритм из метрического корсета вчераш-

него дня, революционизировали строчки современных поэтов.

Что выносит строчку Казина, как возможную?

От разноцветного головокруженья...

Или:

◡◡◡ ʹ◡◡ ◡◡◡ ◡ʹ◡

Лад, ритм, целое, композиция.

Освещены ли проблемы такой композиции принципиально? Не только не освещены, но и все попытки к освещению запрещены добровольными школьными городовыми от Канта.

Итак—Казин не поэт?

«Поэт»—отвечает действительность.

Как же поэт (это ухо,—слух по преимуществу) допустил такую безграмотность, неладицу, дичь? Скажем что такую же неладицу допустил и Пушкин в своей сказке о Попе и Балде.

Наши задания к ощупи ритма—лишь целеустремление; ощупан, изучен—костяк, метр; но и изучение костей открывает в них бугорки и отверстия; бугорки в анатомии об'ясняют, как места прикрепления сухожилий, а дырочки — местами прохода нервов; весь мой вопрос прост: ощупывая костяки, надо учесть: бугорки—для прикрепления сухожилий, не поданных метром, а дырочки—места прохода нервов; эти места, усложняющие и модифицирующие метр, об'яснимы в тканях, истлевших на кости; бугорки—удвоение, утроение силы динамического удара, связанного с выдыханием; а дырочки, как мы ниже увидим, суть различные места межсловесных промежутков.

И здесь скажу заранее: сколько меня ругали за сомнительный термин «паузная форма» вместо механической констатации «межсловесный промежуток».

Оказывается,—«п а у з» как бы в стихе нет,—с чем и поздравляю: оказывается,—чтение поэмы «Е в г е н и й О н е г и н» мыслимо, как перманентная грохотня пролетки—без перерывов; ну и легкие же у поэта, единым духом выдыхнувшего всю поэму! Таких теоретических легких нет; стало быть: где-то происходит физиологическое дыхание; а если оно где-нибудь происходит, то оно происходит между словами, а не посередине: «Духот», вдох, «рицанья», «д у х с о», пауза вдоха, «мненье»: полагаю, что сих «духот» бессмысленного мнения нет... у Томашевского; возразят: акт дыхания не нарушает чтения; все же: опорные точки перемены линий вдоха на выдых ритмизируемы, т. е. имеют некоторые загаданные отправные пункты; вопрос этот—вопрос экспериментальной физиологии чтения; он не изучен; а п р и о р и моментов вдыхательной паузы отрицать нельзя.

Но до далекого еще научно-физиологического решения вопроса остается близкий, реальный учет: чтение поэтами стихов; паузируют ли они? Подчеркнуто они скорей гипертрофируют п а у з у, чем глотают ее. Вспомните чтение Брюсова, Есенина, Маяковского; каждый на свой лад, своим приемом усиливает удар на одних из ударных, как « '' », как « ''' » по сравнению с другими ударными (кто на прилагательных, кто на существительных); и исходя из этого усилия перед главным ударом, иль после, ставят паузу. Я хорошо помню, как Брюсов читал строку «Улица была, как буря...»:

Улица¦¦¦былa¦¦,как буря¦¦¦.

А Маяковский прямо пишет свои строки, исходя из пауз; строку Брюсова он написал бы:

Улица —
        была,
                как буря.

Жест паузы становится для него расставом строк.

Как же утверждать, что пауз нет?

Кроме того: паузы являются основным фактором во внутренней интонации; они — потенциальная энергия пред-удара, определяющая силу удара, следующего за ней; наконец: эта пауза может и не слышаться; она — переживается; она — могучий фактор ритма; и всякий художник в своем искусстве по-своему ее знает; когда М. А. Чехов делает признание о своей игре,— для меня ясно: его признание есть признание, что актерский жест начинается до жеста в паузе — пусть минимальной, предшествующей жесту (это — знак до-тактовой выдержки).

Когда я говорю о «паузных формах» меня интересует факт явления, а не фактическое указание от метронома, что паузы нет.

Для ушей глухих, не имеющих слуха,— нет пауз, потому что и ритма нет; но нет поэта, который решился бы отрицать паузу; ни Брюсов не подвергает ее сомнению, ни Маяковский, ею определяющий строку, ни просто «конкретный» ученый, хоть старый, как Вестфаль, ни Корш; ее подвергает сомнению... профессор Жирмунский, после чего я предлагаю ему лучше описывать номенклатуру спичечных коробочек, чем стихов; для знания флейты нужно не одно дуденье, но и двиганье пальцами; это изречение Гёте да послужит к назиданию профессоров от «стихистики»; и Оствальд растирал краски, а не только художник; и для знания механизма флейты одной дудни мало.

Заранее я здесь оговариваю себе право, разумея характер межсловесного промежутка, употреблять выражение «паузная форма»; то, что писали против этого выражения,— читал: и — не согласен; если бы даже я

тут был неправ, предлагаю скептикам «паузные формы» a, в, c, d, называть «межсловесные промежутки» типа a, в, c, d.

Что от этого изменится?

Следует сделать еще две-три оговорки.

Предлагая свой метод счисления ритма или комплекса соотношения строчных синтезов, я знаю, что делаю лишь первый шаг с минимумом средств; пока экспериментальная лаборатория, подобная формалистической и состоящая из энного рода доцентов и профессоров, не отнимет у меня «на сто процентов» право вмешиваться в их уточнения моего метода, он будет не безгрешен; такова участь первых открытий; наука движется в десятилетиях и в коллективах; одному человеку не перескочить через себя.

И вот этим-то будущим я кричу: «Скорей отнимайте у меня все право на метод счисления, как вы уже отняли у меня право на «Символизм», испестрив его ехидными замечаниями по моему адресу и расширив его в вашу фундаментальную библиотеку номенклатур; вы у меня так отняли все права на вмешательство в тот род занятий, который я начал до вас, что с 1910 года до 1928 года я не имел возможности печатать свои работы по стиховедению... не без вмешательства; вам охотно я отдаю метод счисления и заранее оговариваю: первый шаг не без ошибок. Кричу о том, чтобы отняли у меня этот метод потому, что до сих пор о нем знали, но — молчали и работали не орудием критики, а... орудием умолчания.

Получился удивительный факт: Андрей Белый еще в 1910 году начал то, что развили другие; и — провалился в молчание; эти другие 18 лет под формой «критики» нелепостей Белого брали у него его исход-

ный пункт, а недалекий малый, Белый, где-то в молчании благодарил и кланялся.

Рассказ о том, как бедный Белый 10 лет «тщетно тщился» пристроить свою «работку» о ритме, был бы весьма интересным историко-культурным документом о кастовых нравах; сто лет не было профессоров от «метрики» в России; и бедный поэт, за отсутствием «профессуры» начал чистить авгиевы конюшни застоя; место очистилось; и сразу же появилось чрезмерное количество профессоров «описателей», вплоть до... профессора Шувалова; покойный Скабичевский, никогда не «описывавший», и он, вероятно, перешел бы к «опытам описания».

Нехорошо быть чистильщиком чужих нечистот: уходишь перепачканным; на очищенном месте появляются миловидные садовники, и тебя не подпускают к садам: от тебя... воняет...

Разумеется, метод счисления,— первый шаг: раскорчевывание, чистка авгиевых конюшен и т. д.; счисление не уточнено до сотых долей: дано в десятых; но лучше — в десятых, чем в никаких; отказываться от счисления в счисляемом участке науки нельзя из принципа; надо кричать: стих счисляем; мне это тем более ясно, что и формула-то счисления не моя, а одного из «ритмистов», работавших в 1910 году под моим лишь формальным руководством; выражаясь языком Маяковского, — «не о себе ору, а о деле»...

Еще оговорка,— уже не по адресу формалистов, а, так сказать, «тенденционистов».

Легко дать схему диалектического принципа, повторяя азы Гегеля, Маркса и Энгельса, которые я вынужден повторять: формалисты забыли их; вовсе иное: конкретно найти в соответствующих формулах эту «в

общем и целом» диалектику; в биологии она — в таком-то, но биологическом, а не «каком-то таком» законе; в математике она дана по-другому; во всякой науке она дана в модификации принципа, которой формулы — тернистый путь науки... в столетиях.

Легко усвоить общую мысль о том, что диалектика «как-то» плодотворна и в стиховедении; совсем иное раскрыть диалектику в стиховедческих формулах; для усвоения их нужно такое же усилие со стороны читателя, какое нужно автору для подачи материала; усвоение филогенетического закона Геккеля — чтение брошюры, или 20 минут времени проезда от Москвы до Новогиреева. А проверка на опыте и усвоение по существу — чтение трудных учебников по зоологии, эмбриологии, сравнительной анатомии, то есть, усилия и усилия.

Некоторые усилия вызывает и опыт показа счисления, ощупи кривых и разгляда текста в их свете; мое введение и есть брошюра, задание которой — агитация интереса к усилиям (не большим, но — все же); я могу изложить популярно лишь принцип пути; и я не могу быть ясным для мысли «с налета» (на участке вагонного чтения «Москва-Новогиреево»), потому что приходится в нарисовании путей моей мысли итти от частного, иногда от деталей,— к общему, как цели. И тут не вышелушишь моментов детального разгляда, утомительных и кропотливых лишь во временном усилии усвоить: к чему бишь!

Приходится дать в стиховедческом ракурсе (порою в полемике) опыт 30-летней думы о стихах и опыт многолетней думы о том, как они слагались во мне; нельзя тут опыт вложить в рот, как пилюлю, а надо

хоть раз повести читателя за собой в лабораторию изготовления пилюль.

Я показываю, как из наложения простых, но специальных и в этом смысле не всегда просто усвояемых фактов, получается в итоге возможность счислить; и далее: я показываю, какие широкие научные да и социальные перспективы открываются отсюда: для стиховедения, для критики, для физиологии и психологии творчества; мой метод, так сказать, обобществляет, социализирует то, что поэты внутри себя знали, как интонацию, но чему не умели обучать других; я агитирую не как стиховед «спец», и не как «сноб-эстет»; я хочу, выражаясь стихом Маяковского, раскрыть —

— Мое ремесло,
Как радость,
Мастером кованную.

Мои «кривые» ритма — итог, обобщение, которое я показываю на максимально простых примерах: на максимально простых, канонических размерах, намеренно суживая море многообразий тесным заливом, по которому надо научиться плавать прежде, чем выплывать в открытый океан; узость круга экспериментов — сознательная.

Сначала я показываю отвлеченную схему счисления, сводимую к трем только случаям: совпад строк (теза), контраст строк (антитеза); слуховое отношение совпада к контрасту, или к группе контрастов (синтез); измерение мощности, или толщи строк, отделяющих совпад, дает в случае синтеза градацию десятичных знаков; на цифровых данных строится кривая, где точки; строчки, показаны в их взаимоотношении каждой ко всем и всех к каждой; фигура этого взаимоотноше-

ния есть схема слуховой памяти, озираемая, так сказать, в картине момента.

Потом я преломляю схему счисления в ряде поправочных коэфициентов; то есть: поступаю так, как поступают в точных науках, где, например, закон Бойля и Мариотта, или — формула $pv = p_0v_0$ получает поправку $k\,p_0v_0$: единица, плюс альфа те; и закон Бойля и Мариотта в этой поправочной значимости называется законом Шарля и Бойля. Оговариваю и эту систему поправок: схоластики, с точной наукою не знакомые, и тут поймают меня «на путанице»; ведь смешивали же мои эмпирические графики «Символизма» (в смысле журнала записей) с графическим методом, т. е. условное описание строк и стоп в порядке течения их с системою координатных осей; смешать это — смешать: форму познания с гончарною формой.

Допускаю: в системе моих поправок не все одинаково измерено и взвешено; но, во-первых: недоизмеренная поправка — ничтожна и редко больше одной десятой; она не может сломать целого линии; во-вторых: суб'ективизм поправок неизбежен и в любом научном эксперименте в период процесса уточнения.

Оговариваю и это, чтобы меня не поймали—так, как на одном реферате, где я в $1^1/_2$ часа должен был рассказать 17 лет работы над исчислением и для краткости изложения принципа проглатывать то, что мне хорошо ведомо; мне возразили: «Вы не даете поправки на рифму!»Даю-с,—но она, во-первых, чаще всего менее десятой, т. е. менее моей масштабной линии; она кривой не колеблет; и, во-вторых—в 80-ти случаях из 100 минимальное колебание выразилось бы в поднятии или спуске всех строк кривой, т. е. не отразилось бы на ее форме; а высота среднего уровня кривых не играет

ровно никакой роли в изменении ритма; не то, что я не счисляю рифм; я пренебрегаю ими; показать это на ряде примеров—реферат к реферату, или роскошь времени, которой у меня не было; и конечно возражатели-налетчики, минуя принцип, придрались к мелочи; не желая видеть слона, придумали схоластическую козявку.

Последняя оговорка:

Для чего нужны все эти детали рассуждения? Пусть даже принцип счисления верен,— нужен ли стиховеденью принцип? Не есть ли это роскошь, вроде выращивания карликовых деревец (тоже—наука «своего рода»)? Опыт разбора текста «Медного Всадника», центральная часть книги, и отвечает, до чего нужен принцип счисления; в связи с этим разбором и поднимается ряд тем, выбрасывающий мою лабораторию: в журнал, в газету, в любой диспут о стихе, в любую анкету; здесь он является громкоговорителем, властно врывающимся в гущу жизни своими лозунгами о работе в подсознании, о социальном заказе, о «я» поэта и его отношении к коллективу и т. д. Даже в модные темы рассуждения о том, длинными или короткими строчками писать,— он дает новый подгляд.

Словом, не одну «научность» являет мой метод, а нужную, живую научность, оправдывая стиховедение от нареканий в сибаритстве; как микроскоп не есть достояние оптики, а и медицины, так мой «микроскоп» (о синтезе ритма, как о разгляде в увеличительное стекло—ниже) в будущем в руке у критика-социолога станет необходимым орудием социологического прогноза.

Кажущаяся условность счисления—просто неумение руки владеть винтом и неумение глаза видеть в мик-

роскоп; всякий работавший со стеклами больших увеличений знает период, когда он ничего не видел в микроскопе, кроме оптических аберраций.

Все сказанное здесь—популярное предварение, становящееся далее усилием показа (и усилием восприятия показываемого). Думаю, что мне удалось сформулировать принципиальную нужность подобных специальных работ и интерес к ним не только «спецов». Этим последним я отвечаю в приложении, к которому отсылаю и тех из читателей, которым что-либо из показываемого мною, как поправки к методу, осталось неясным.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

1. МЫ НЕ ЗНАЕМ ОСНОВЫ ТОНИЧЕСКОГО СТРОЯ СТИХОВ

Делят системы стихосложений на тоническое, метрическое, силлабическое; в первом господствует удар; во втором понятие о долготе и краткости произнесения, то-есть, время; в третьем—количество слогов, строящих строку.

Но эти основные понятия удара, долготы, сложности критически не вскрыты.

Сила ударения обусловлена силою выдыхания и напряжением голосовой щели; сила выдыхания предполагает дыхание, как фактор целого, а стало-быть: и силу вдыхания; сила вдыхания и выдыхания не измерены, голосовой удар удару—рознь; пауза не соответствует паузе; характер дыхания зависит и от количества слогов, составляющих слова строки; наконец, голосовое напряжение помимо количества имеет и качество; качественность напряженности зависит от ударной гласной; при «е» одно напряжение, при «у» другое; учение о гласных звуках уже относимо к эвфонии и фонетике; это—уже тональность. Тоническое стихосложение только тогда будет иметь свое обоснование, когда оно измерит все эти понятия об ударе, силе удара, качественном его напряжении. История тонического стихосложения вместо основ имеет историю

правил, введенных условностей, которые—разве сборник исторических анекдотов [1]. Его уязвимая пята: понятие о размере в нем построено на аналогии с по существу чуждым принципом метрики; на условном приравнении долготы к удару и краткости к неудару построены были учебники; аналогия лишь тогда научна, когда в основе ее,—гомология, или сходство по происхождению; в зоологии невозможно сравнить крыло насекомого с крылом птицы, ибо строение, история зачатков, физиология—разные; крыло птицы сравнимо с рукой; между тем, в стиховедении грубейшая зоологическая ошибка суждения по аналогии—основа классификации тонических размеров, где метрическому ямбу соответствует наш ямб; если эту ошибку наделали наши предки, то нам в нашей фазе науки нельзя ее повторить; а ее даже не оговаривают.

Но допустим эту ошибку знака равенства аналогии с гомологией: выступит—следующая; и аналогия-то не проведена до конца; в учебниках древней метрики и в исследованиях современных ученых досконально изучен характер долготы и краткости на измеренной базе античного представления о музыкальном ритме; там имеет место выверка долгот и знание, что фактически долгий слог не равен двум теоретическим кратким, а ряду дробных отношений; долгота долготе рознь, и есть отбор долгот, формирующий две, или три стопы в целостность со-стопий, слагающихся в еще более сложную группу, называемую «колоном» (или—чле-

[1] Разверните, например, «Теорию литературы» Томашевского, и вы ничего не узнаете о тоническом стихосложении; в главе «Сравнительная метрика» никакого вскрытия реальной базы нет; вместо нее—история возникновения утверждений и правил, всегда условных.

ном); учению о стопе соответствовало учение о состопиях, членах, и если мы условно приравняли теоретическую долготу, равную двум кратким, теоретическому удару, то учение об иррациональных долготах должно бы тем паче соответствовать учению о разноударности ударных слогов, что и подвело бы в одном отношении к понятию об интонационном рельефе, без которого невозможно составить себе представление о ритме.

Даже условная аналогия не проведена до конца и оттого в тоническом, по существу ритмическом стихосложении, вовсе нет места ритму, тогда как в метрическом стихосложении этот ритм дан сообразно с тогдашними представлениями о нем, как музыкальном ритме, взятом в узком и ограниченном смысле.

Условная единица античного ритма есть целая нота, по отношению к которой кратчайшее время слога— восьмушка в одних измерениях и шестнадцатая в других (композитор и теоретик Танеев считал появление шестнадцатых долей в стихе признаком аритмии).

Если древние греки так подробно останавливались на стопе, а не на простейшем слоге (хронос протос), это имело основание в том, что стопы чрез двухстопия и «колоны» рассматривались, как продукты деления целой ноты; у нас это понятие целого выпало; промежуточные целостности от этого должны распасться, как бусинки, из которых выдернута нить, и тогда не понятно, почему основа нашей единицы размера— стопа, то-есть всегда—«три бусинки», «пять бусинок», а не подлинная бусинка, или—кратчайший слог, «соответствующий неударному»; брать ли градацией классификацию делимости комплекса, например, строки, или наоборот, сумму слагаемых единиц, слога,—стопа ни-

коим образом не может быть основой размерной характеристики, а—или строка, или—слог.

Но именно среднее понятие стопы влезло в основу аналогии; слог и строка реально не вскрыты и не измерены.

Слог, могучий фактор разгляда, играет роль в нашем стихосложении не в виде количества слогов строки, а в виде внутри строки слоговых образований живого слова; чувствуя, что принцип невскрытого тонизма надо подпереть сбоку, его и подпирают дополнительными понятиями: одни называют наше стихосложение метрико-тоническим (тенденция классиков школы Корша), другие его называют силлаботоническим [1]. Наше тоническое стихосложение подается на двух, его подпирающих костылях: на целой ноте метрико-тонического принципа и на слоговой единице силлабо-тонического; оно—метрико-силлабо-тонично; его будто бы равный ход—интерференция двух уродств хромоты; двояко хромает оно.

Как этого не видят!

Ударения неравноценны; это — факт слуха: факт материальный, строящий динамику интонации тем, что метрическая форма, адекватная кости, видоизменяема так, как видоизменяема кость бугорками, образованными прикреплением мускулов; морфолог, не учитывающий этого, подобен анатому, не отметившему, например, бугор затылочной кости («протуберанциа окципиталис екстерна»); то, что было бы скандалом в смежной науке, до сих пор не взято на учет реальным разбо-

[1] Прочтя то, что говорит Томашевский о силлабо-тоническом стихе, я вздыхаю по старом учебнике Денисова, написанном под руководством проф. Корша; там метрико-тоническая система проведена с блеском.

ром стиха; греки не оставили без внимания аналогичные явления, а ученые, изучающие античный метр, переполняют своими весьма сложными вычислениями метрические исследования, например: профессор Петри. Древний метр — веер сложностей; наш метр—тот же веер, но рассмотренный в сложенном виде; он—не веер существующих реальностей, а тощая палочка, измерение которой—схемочка скандировки, т. е. выискивание «в общем и целом» схемы ударений и насильственная расстановка ударений недостающих; этот вопрос о средней стопе в скандировке—не принцип деления гармонического (так называемое правило золотого деления), которым хотела пользоваться школа Фехнера в отношении к ритму изобразительных искусств, а—статистический подсчет суммы.

Установление схемы размера принципом скандировки не играет никакой роли в реальном изучении стиха, ибо возвращает к простой констатации: это—ямб; это—хорей; но мы и без скандировки это знали; ямб останется ямбом, хорей—хореем, никто не собирается ямбов ломать, но надо же принципиально вскрыть этот ямб, как ткань в группе тканей, и надо вскрыть модификации его. Вместе с тем: принцип скандировки, если принять во внимание все оговорки античной метрики в любой газетной строке, выявит нам размер, стерев разницу между поэзией и прозой в недолжном смысле; мне приходилось демонстрировать у Гоголя страницы стихов там, где мы обычно видим «прозу» Гоголя; открываю случайно книгу философа Шпета «Внутренняя форма слова», прочитываю случайное начало фразы: «Кант, развивая свою идею, сообразно цели», и слышу в ней определенный размер по принципу скандировки, т. е. насильственно ударяя на сло-

гах с отсутствующим ударением: вот—схема строки:

ˊ ‿‿ ˊ ‿‿ ˊ ‿ ˊ ‿ ˊ ‿ ˊ ‿ ˊ ‿

Это строка семистопного гексаметра.

Греческий текст Евангелия от Иоанна в анализе специалистов — сложнейшая архитектура «колонов», или — стихотворение. Принцип скандировки, если скандировать по античной метрике, т.-е. подлинной, а не укороченной, проглотит в стихи: и газетную строку, и речь Ленина, и размышления Канта. Или же; прикрепит голос к механическому метроному.

Кроме этого: скандировка есть нечто, не существующее в действительности; ни поэт не скандирует стихов во внутренней интонации, ни исполнитель, кем бы он ни был, поэтом, или артистом никогда не прочтет строки «Дух отрицанья, дух сомненья», как «духот рицанье, духсо мненья»; от сих «духот» «рицаний» и «мнений»—бежим в ужасе [1].

Значение слога в строке играет большую роль, но вовсе не в том смысле, в каком слог угоден «силлаботонистам»: не механический подсчет слогов, а роль

---

[1] Вот что по этому поводу говорит Томашевский: «При расстановке скандовочных ударений должно соблюдать следующие правила: 1) слово может получить дополнительное ударение, ровно-отстоящее от естественного» («Теория Литературы» стр. 106). Но так как фактически сила удара неравноценна, а в напевном ладе привычка к ладу имеет свою скандировочную норму, то выбрав главенствующее ударение, превышающее в четыре раза нормальное, я могу произвольно повысить его и в других, недостающих местах; и прочесть в соответствующем напеве «Евгений Онегин» амфибрахием: «Он у́ва | жать се́ бя | за ста́ вил». Если «духо́т | ри́цанье», то и он у́ва | жать се́бя» суть скандировочные метры разных напевностей.

слоговых групп живого слова; в составе слов строки, или в слоговых организациях, меняющих интонацию, играют роль и межсловесные промежутки, как место загаданных пауз, ибо пауза чтения падает в прерывы эти; тот факт, что в живом чтении пятисложное слово имеет одно ударение, а если в скандировке и получает дополнительное, то оно полуударение, подчиненное главному; так образуется рельеф ударных групп в зависимости от разных слоговых сочетаний: 9 слогов четырехстопного ямба (с женской рифмой) могут иметь конфигурации: 1) 1 + 7 + 1, 2) 2 + 2 + 2 + 3, 3) 5 + 4 и т. д., эти строки интонационно иные; особенность их та, что они меняют качество межсловесного промежутка; в чтении поэтов можно заранее сказать, что в строке, группирующей слоги по схеме **5 + 4** «появится «п а у з а и н т о н а ц и и» т.-е. прозвучит прерыв меж словами не так, как в схеме «2 + 2 + 2 + 3», где прерыв — скрадется.

Перебой и игра межсловесных промежутков - могучее орудие воздействия, подобное значению музыкальных интервалов; и если в ямбе схема слогового строения « 2 + 2 + 2 + 2, то можно сказать, что слоговой повтор подобен ходу на терцию, а в типе «4 + 4 имеем аналогии с ходами на квинту; при интервале «2 + 6» имеем терцию и септиму.

Удар и прерыв аналогичны удару и интервалу; и удары — разные по силе; и интервалы качественно иные; сумма ударов и интервалов в некоем теоретическом целом в замкнутой системе строки постоянна; интервал—потенциальная энергия строки; удар—кинетическая; ритм, взятый в пределах строки, лежит не в точке приложения силы удара, а в системе двоякого рода сил, или в работе; принцип ритма строки —

в принципе превращения энергий, в работе этих энергий, а не в кинетике теоретических представлений; кинематическое представление тонического метра зависит от динамического представления о целом, как замкнутой системе толчков и межсловесных потенций к ним.

Вот чего не понимают наши скандаторы.

И не понимают, что динамическая основа тонического стихосложения не только голосовая щель, или гортань, а весь легочный аппарат дыхания; поэты-ритмисты дышат правильно, дышат осмысленно, а не бессмысленно; тонический размер дан в тонусе дыхания и через него связан с тонусом сердечного толчка; это — переменный пульс, а не мертвый удар свинцового шара, к которому прибегают «скандаторы»; качественная же тональность тона, не вскрытая учеными, есть сила напряжения, «плюс» характер напряжения, зависящий от гласной или полугласной (при «э» голосовая щель иначе напряжена, чем при «и»); в будущей фонетике должны изучаться и кривые звуков, изучаемые, например, инженерами-спецами, стоящими при телефонном деле.

Не говоря о том, что все эти вопросы за тридевять земель от проблем, связанных с тоническим стихосложением, эти проблемы и не осознаются в связи с реальным принципом стиховедения; вот уже воистину неисписанный белый лист, на котором крупно написано: «Основы тонического стихосложения» [1].

И стиховеды, и публика полагают, что им известно, что это такое; и одинаково заблуждаются. «Царское платье» Андерсеновской сказочки!

---

[1] Не упрекаю стиховедов в том, что они не знают, что есть тоническое стихосложение, а упрекаю в том, что они делают вид, что знают.

Загаданная строка, опознаваемая из скандировки, как ямб (◡—́) «Навуходоносор сказал»; по принципу скандировки; слово «Навýходóносóр» получает 2 насильственных ударения.

В действительности рельеф ударений слова «Навуходоносор» в схеме силы ударов таков: ◡—″◡—′◡—‴; взяв аналогию с античным метром, мы условно можем его прировнять с триподией (трехстопием).

Но тут-то мы попадаем в то неудобное положение, что аналогия со слогом и стопою проведена между нашим и античным метром, а аналогия между «состопием» никогда научно не проводилась.

Меня, конечно, где-то уж упрекали, что я эту аналогию провожу; я — не провожу, но гадаю лишь там, где неразгадано; и когда говорю «диподия», то всегда мысленно присоединяю «при допущении, что диподия имеет то-то и то-то».

Реальная запись строки «Уж отворял свой васистас» (Евгений Онегин) такова:

◡◡◡—́◡◡◡—́

Конечно, это столь же условная запись, как следующая:

◡—′◡—″ ¦ ◡—′◡—″

В первой записи взяты на учет реально слышимые 2 ударения; во второй—попытка схематично изобразить силы ударов. В первой записи строка состоит из 2-х пэонов; во второй—из четырех ямбических стоп, в которых две сильных стопы подчиняют себе две слабых; тогда это — две ямбических диподии; когда я говорил в терминах «пэон», «пиррихий», мне возражали: «Вы рассыпаете ямб!» Желая не рассыпать ямба, я говорил: «Диподия!» И опять-таки возра-

жали: «Где вы нашли диподию?» В обоих случаях я говорил: «допустим, что — пэон», «допустим, что — диподия»; надо было что-то допустить, чтобы отметить: строки: «Его | пример | другим | наука» и «Навуходоносор || сказал» в пределах так называемого ямба звучат—иначе же; и для изучения инакозвучаний надо же допустить условные отметки; «допустим, что то-то и то-то», отметка—не определение, не проповедь своих систем, а допущение, которым распоряжается всякий точный исследователь; не «пэон», не «диподия», а... опять таки назовем, ну хоть «царем Горохом».

Неужель эти азбучные приемы опытного исследования надо об'яснять взрослым людям, да еще профессорам? Если никак не оговорить, тогда остается одно: отрицать пэоны, пиррихии, диподии, слоговые группы и прочие реальности и жарить методом скандировки:

Мойдя дяса мыхче стныхпра вил
Когда невшу ткуза немог.

По крайней мере твердо.

В ответ на что, позвольте и мне, раскрыв «Вечернюю Москву», заскандировать:

На óснова́нии
Постáновления
Правительствá.

Что же, — прекрасный ямб!

Сумма всего того, на что принято закрывать глаза прибеганием к скандировке и к метроному, и составляет ударную особенность тонического строя стихов, расщепляемым двояко прокрустовым ложем иных теоретиков, как «метрико-тонический» и как «силлабо-тонический»; с теми же пустыми основаниями можно еще-

и не эдак назвать, а например, построить формальную теорию «силлабо-метрического» стихосложения.

Кроме того.

Вводя античное понятие метр, вводят с ним и понятие «ритм», нисколько не оговаривая, что в эпоху Аристоксена музыка и поэзия еще не разошлись так, как они разошлись потом; теперь музыкальный ритм уже вовсе не то, чем он был в эпоху Аристоксена; с тех пор выросло гигантское новое искусство, имеющее градацию форм: музыка.

С другой стороны: вне музыки самое понятие «ритм» в работах ученых, физиологов, психологов и философов получает несравненно более широкую формулировку, сближающую его с понятием стиля; пишут исследования о ритме в изобразительных искусствах; с изменением представлений о ритме 1) в измененной после Аристоксена музыке 2) в поэзии, с изменением этих представлений и в формальной и в реальной общей эстетике—самое понятие «ритм» из данного когда-то превратилось в загаданное.

Его надо найти; он—целеустремление; этого не оговаривают с достаточной решимостью стиховеды; и если в их представлениях я распыляю в ритме понятие размера, то я возвращаю им обвинение; они или без всякого достаточного основания ставят знак равенства между ритмом и метром, не выкинув понятия «ритма», как вовсе ненужного им в их метрике; или они не ищут формулы своего ритма в сочленении с классификацией ряда формул ритма, данных сферою всего искусства, а не только одного участка его.

Или ритм давно перерос архаическое представление о нем и это нужно внятно оговорить, или ритм давно всосался в метр, стал ему имманентным; тогда его нет,

но есть метр. Зачем же стиховеды пользуются двумя понятиями для одного явления?

Из такой двойной истины ничего не вырастет, кроме «средних веков»; и ритм — атавистический хвостик, подобый фавнову, находимый под фалдою приват-доцентского сюртучка,—существующим, но... стыдливо укрытым.

Я бы мог дать ряд школьных определений ритма и метра для формулировки отношений меж ними; пустые определения не интересуют меня. Тем не менее: на одном вкратце остановлюсь; заранее оговариваюсь: определение—в пределах наших скудных еще знаний о ритме, ибо он—загадан еще.

Метр — форма чередования элементов стиха во времени, установимая путем сложения элементов. Если элемент стопа, строка — сумма стоп; если строка — сумма строк стихотворения.

Понятие о ритме слагается в обратном ходе размышления; берется не градация сумм, а градация частных, или продуктов деления; стопа в строке и стопа в отдельности — две различных познавательных данности; стопа в строке определяется взаимодействием всех стоп друг на друга; тут открывается принцип функциональной зависимости; в метре понятие стопы — всеобщее понятие; древний папаша Кант заметил бы: когда мы мыслим стопу в метре, мы подводим ее под математическую категорию «всеобщего»; Когда мы ее мыслим в ритме, мы подводим ее под категорию «взаимодействия»; там—механический принцип; здесь—динамический; в последнем она берется в синтезе стоп, обнаруживая в нем новое свойство, не обнаруживаемое в метре; изживается, так сказать, химия стоп.

Часов однообразный бой.

Можно дать ряд условных записей для строки; каждая правильна под своим углом зрения: 1) ⌣′ ¦ ⌣′ | ⌣′ | ⌣′; 2) ⌣′ | ⌣ ⌣ ¦ ⌣′ ¦ ⌣′; 3) ⌣″ | ⌣′ | ⌣‴ ¦ ⌣″ и т. д.

И можно записать строку в «химии» живого слова, имеющего интонацию:

⌣′ ; ⌣ ⌣ ⌣′ ⌣ |′.

Означенная совокупность не укладывается в механике метра; действует в ухе не всеобщая стопа «⌣′», а взаимодействие всех стоп друг в друге. Что это? Ямб?

Материально химический агент здесь—живое слово

Я не далек от истины, формально определяя метр суммою элементов, а ритм — наименьшим кратным их.

Р и т м е с т ь н а и м е н ь ш е е к р а т н о е.

В ритме стопа подана в живой ткани сплетения их, в комплексе, которого целое—фигура, стиль, композиция; он, соотношение потенциальных энергий «п а у з» (межсловесных промежутков) к силе ударов; всеобщий числовой знак стоп (3 для ямба: $1+2=3$) становится дробным отношением уже в двух стопах: $(1+1\,{}^{2}/_{3})+$ $+(1+2\,{}^{1}/_{2})$, тогда имеем знак целого в ритме ${}^{3}/_{3}+{}^{5}/_{3}+$ ${}^{2}/_{2}+{}^{5}/_{2}$; наименьшее кратко—«6», а не метрическое «3»; дробное отношение первой стопы, умножаемое на «2»; второй—на «3»; «2» и «3» ритмические, так сказать, характеристики, меняющие метр стоп в их ритм.

Ритм—итог соотнесения всех стоп друг к другу в нашем слуховом восприятии; метр не имеет никакого отношения к действительному отношению: к синтезу в ухе; м е т р — а р и т м и ч е н; аритмия его выявления, или дефект уха,—есть скандировка.

Метр — статистический анализ элементов восприятия для каких угодно статистических целей, но целей, не имеющих никаких отношений к стиху, как художественной форме; анализ песка, строенья волокон деревянной ткани и стиха даст одинаковые статистические результаты и одинаковое среднее число их: всеобщее число.

Ритм и есть само эстетическое восприятие: ухо в слухе, а не ухо, заклепанное ватой.

Таково точное, условное и в этом смысле пустое понятие ритма; оно нам важно лишь как предваренье в нашем пути: конкретно ощупывать ритм.

И уже исходя из этого предваренья мы хорошо знаем: ритм не укладывается в систему существующих костяков, как не укладывается в них птеродактиль, существующий в птицах и в ящере: одновременно; не лежит прямо в волке моська и пудель.

Ритм данного стиха—филогенетический процесс его восстания в интонации; он не ямб, не хорей, не анапест, ибо размеры уже—преформации, как жаберные дужки в зародыше человека (знак древней жизни его) во взрослом не имеют никакого отношения к легкому, как органу дыхания, а к жевательному аппарату, к челюстям; и жёвом скандировки не откроешь ритма, ибо он—дыхание легких.

Вот почему: если в древности, отраженной в Аристоксене, источник ритма и лежал в музыкальных законах, они, эти законы, преформированы в метр и только метр; об'яснять метром дыхание ритма,—об'яснять легкие челюстями.

Ритм — соотношение комплекса строк (разновидностей вида) в их массе, как социальном целом.

Математический комплекс, изобразимый графически, есть фигура, геометрическая композиция; уравнения

высших степеней разрешима не в алгебраических радикалах, а например, в икосаэдре.

Если ритм — стилевая композиция целого, то и четыре—стопы а, б, в, г—лишь тогда соотнесутся в ритме, когда числители дробного отношения стоп будут умножены на им соответствующие числа.

Ритм есть развертываемая в линии времени диалектика композиционной фигуры всегда данного целого, этого вот стихотворения, написанного таким-то размером, а не ямба, анапеста, хорея, как такового.

Говорить «ритм ямба» можно лишь в очень условном смысле, требующем оговорок, ибо в ямбе, понятом как всеобщая форма, никакого ритма нет и быть не может: есть метр.

Вследствие нечеткости усвоения даже этих отправных простых, предварительных истин, приходится иной раз вычитывать рассуждения о том, что в каком совершенно условном для тонического стихосложения ямбе, как таковом, есть какой-то совершенно немыслимый ритм; говорить так—все равно, что утверждать: «Я жую легкими, а дышу челюстями».

2. ОСОБЕННОСТИ ТОНИКИ РУССКОГО ЯЗЫКА

Мой показ кривой ритма сплетает ход рассуждений моих с тезою «Символизма» в том, что эстетика «должна отказаться от общеобязательных оценок; ее задача—выведение принципов, как связей эмпирических гипотез....; гипотезы ее—индукции из эмпирических законов»[1]. Это заявленье освобождает меня от ряда определений, преподаваемых, как правила;

---

[1] «Символизм», стр. 234.

пока нет опытной выверки «правила», лишь навыка традиций, часто сидящих на двух, несводимых друг к другу явлениях (слухового факта и транзитной визы «Средние века»), я с ним, как опытный исследователь не обязан считаться. Этим и устанавливается мой подход к ритму.

Что есть метр? На это отвечает анализ античного стиха; что есть ритм — вполне неясно, когда читаешь наших метриков. Поэтому 17 лет назад я был вынужден все определения ритма считать условными; и когда сам говорил о ритме, то говорил о «ритмических элементах» — не более; не о целом организме, а о следах пальцев этого организма на клавиатуре размеров, как бы колеблющих чистоту метрического костяка; такое определение ритма через «не» — допустимый момент в диалектике исследовательского приема; и, разумеется, оно—не формула; весь «Символизм» лишь момент с естественным — «продолжение следует»; и не моя вина, а вина издателей и кругов, интересующихся этими вопросами, что «продолжения» не последовало, хотя я 17 лет живо работал.

Прочитывая возражения на мои «теории», которых нет у меня, я часто им аплодирую: «Браво» и «бис»! Возражения эти — лишь диалектика, вытекающая из момента «тезы» начала моей работы; возражатели указывают на антитезу (мою же), с которой во многом я был согласен еще с 1910 года, ибо с 1912 года я работал над синтезом, над кривой ритма, имея в правой руке тезу «Андрея Белого» эпохи «Символизма», а в левой — антитезу (например будущего профессора Жирмунского) и посильно сливая их в синтез (сюда смотри приложение: «К вопросу о слуховой записи»).

В «Символизме» я пытаюсь систематизировать многообразие строк ямба, произносимых реально с пропусками ряда голосовых ударов (вопреки метру); у Пушкина в пятистопном ямбе существуют, например строки, произносимые так:

◡ ◡ ◡′ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡′

Совсем не важно, как ономенклатурить это явление, как появление пиррихиев, пэоноподобных форм или двустопий, трехстопий (как например ◡′ ◡″ | ◡′ ◡′ ◡‴); важно отметить факт; если назвать этот факт, как назвал Тредьяковский, появлением стопы «пиррихий», то почему «пиррихий», а не «пэон»? Приводимая строка могла бы быть записана так: 1) пэон четвертый (◡ ◡ ◡′); 2) пиррихий (◡ ◡); 3) пэон четвертый (◡ ◡ ◡′); если же вместе с Ломоносовым отрицать «пиррихий» и вместе с тем самому писать стихи с неударными стопами, так надо допустить диподийность строения [1]; но, повторяю: все эти допущения и недопущения суть без реального эксперимента — словесное бильбоке; для ощупи факта они не значат; и факт одинаково отмечаем как «◡ ◡ ◡′» и как «◡′ ◡″» (диподия).

Если разноударность (или неударность) есть, то есть и материальная причина, ее вызывающая; и это — реальное слово; и — слово отделяющий промежуток, не позволяющий из «дух»'а и «от-рицанья» производить о синтезе «рицаний духоты».

В русском языке по сравнению с немецким и английским преобладание многосложных слов, особенно подчеркивающих 1) рельеф ударений, 2) межсловесный

[1] На эту точку зрения склоняется Ф. Е. Корш, Вячеслав Иванов и ряд других исследователей.

промежуток, превращаемый многосложностью в малую паузу; он не играет роли в строках «◡′◡′◡′◡′◡» («Мой дядя самых честных правил»); и он играет роль при появлении многосложного: «Часов ·однообразный бой»; здесь после «часов» интонация образует «тире»: «Часов — однообразный бой»; однообразность боя подчеркнута 1) дыханием, 2) логическим ударением; но у лучших поэтов дыхательное и логическое ударение совпадают; интонация — явление физиологическое, а не суб'ективно аллегорическое; лишь у плохих поэтов аллегоризируется смысл, насильственно отрываясь от ритма.

В немецком языке мало слов, подобных «нечеловеческий» (6 слогов), «однообразный» (5 слогов); и нет словосочетаний, подобных следующему: «томительными размышлениями» (5—6 слогов); скопление таких слов в стихе — факт кричащий, оригинальный, присущий русскому языку; он-то и превращает межсловесный промежуток в паузу; и этим усиливает, повышает силу удара ударного слога; в немецком языке главная масса слов суть одно-и двух-сложные, трехсложные; четырехсложные чаще всего составные слова, не теряющие ударений: «Ин брю́дерсфе́рен ве́ттгеза́нг» (Гёте); вот почему в немецкой тонике и не могли остро волновать вопросы о неударности и длительности словоразделов[1]; немецкий стих, так сказать—более ровное плоскогорье; русский стих — более зигзагистый, кряжистый, с ущельями меж зигзагов.

В этом — прелесть нашего стиха, его богатство; и стягивать его в немецкий крахмальный воротничок

---

[1] Здесь ритм переносится к игре степеней ударности: Fr. Saran: «Deutsche Verslehre».

метра и нелепо, и безвкусно; в усилении межсловесного промежутка до малой паузы (в случае многосложного слова) повышается потенциальная энергия интонации; и оттого увеличен интонационный удар (размах, или — кинетическая энергия); пауза несет потенциальную энергию, аналогичную вдыханию; удар есть ею обусловленный ветер выдыхания.

Русский стих, весь—воздух и ветер, который не заключить в «скандаторий», как в водопроводную трубу; наоборот: тяга к ударностям в немецком языке есть особенность его ритма, ибо она зависит от состава живых слов языка; многосложные там организованы по типу нашего: «жили-были».

Повторяю: когда ритм строки в живом чтении есть одновременно и его метр, как в типе строки ◡′◡′◡′ ◡′, то ударения относительно—уравновешенней; и амплитуда скачков разреза меж словами равна пространству одного слога; она либо есть «◡|′», либо «◡′|»; т. е., она либо в разрезе совпадает с разрезом стоп («его | пример | другим | наука»), или — не совпадает («но бо | же мой | кака | я ску | ка»); здесь промежуток — еще не пауза; при скоплении неударных слогов фактически мы встречаемся с амплитудой разреза равной трем слогам:

Часов || однообразный || бой.
Томительная || ночи | повесть.

Здесь уже межсловесный разрез — малая пауза могущая четырежды оттенить интонацию:

◡′|◡◡◡′◡′ (1)
◡′◡|◡◡′◡′
◡′◡◡|◡′◡′ (3)
◡′◡◡◡|′◡′ (4)

В принятой мной номенклатуре я эти четыре формы называю: формами а, бе, це, де; с ними фактически и приходится работать исследователю; учет на паузу — необходимый поправочный коэфициент при счислении строк одинакового динамического строения, но разной паузы; но—вместе с тем: строки одинакового удара, но разных пауз, не суть разные строки, но лишь разновидности того же вида строки; для возможности счисления эта оговорка необходима; поэтому номенклатуру Шенгели [1] принимаю с этою оговоркою.

Теоретически возможен и бóльший паузный контраст, фактически отсутствующий у русских лириков:

◡′ ‖ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡′
◡′ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ‖ ′

Амплитуда контраста равна тут 5 слогам.

Необыкновенно насыщен паузами русский стих; здесь возможны, например,—подобного рода ходы:

◡ ◡ ◡′ ◡ ◡ ◡ ‖ ′ ◡
◡ ◡ ◡′ ◡ ◡ ◡ ‖ ′

---

[1] В «Символизме» я обратил внимание на паузные формы, но лишь после «Символизма» с ними работал, введя их в обиход записи; прекрасная номенклатура строк с принятием на учет малых пауз всюду проведена в работах Шенгели (например: см. его «Трактат о русском стихе», Одесса, 1921 год). Употребляя термины то «паузная форма» то «словораздел», я разумею те же формы, с которыми приходится считаться стиховеду, независимо от принципиального вопроса: «Есть ли словораздел — пауза?» Если бы даже психофизиологи и не установили в «паузах» остановки, сосредоточения на моментах вдыхания и т. д., остается факт переживания этих разрезов поэтами и декламаторами, как пауз, до действительных, подчеркнутых пауз в процессе чтения многими поэтами в иных словоразделах; так читали стихи: Брюсов, Есенин, Маяковский, Клюев, я и т. д.

Здесь первые части строк звучат, как трехстопия:

Перетопатываем || годы
И утопатываем || в тьмы.

Установив для начала четыре формы пауз (а, бе, це, де) я обратился некогда к сотрудникам бывшего нашего ритмического кружка с просьбой разглядеть и систематизировать «12» главных случаев пауз в четырехстопном ямбе (три стопы на четырех паузных формах); тут пришлось рассмотреть два главных случая: 1) что есть пауза в случае неударности первой стопы («Передо мной явилась ты»); 2) что есть случай скопления более чем одного разреза меж двух ударов, нарушающих чистоту деления форм на «а», «б е», «ц е», «д е»; в «С и м в о л и з м е» я этот случай назвал случаем нечистой паузной формы: например: «Играла | предо | мной»; в 1910 году ритмический коллектив, в котором работал я, блестяще разрешил случай с «н е ч и с т о т о й», показав, что в случае двух межсловесных разрезов на пространстве трех неударных ('⏑ ⏑ ⏑') из двух разрезов один паузно доминирует, как а, б е, ц е, или д е, а другой разрез лишь умаляет чистоту формы, подавая ее с указателем другой формы; т. е. форма «а», например, ('||⏑ ⏑ ⏑') может «б е» - изироваться ('||⏑|⏑ ⏑') «ц е» - изироваться ('|| ⏑ ⏑|⏑') «д е» - изироваться ('||⏑ ⏑ ⏑|'), например: «Передо | мной»; здесь род паузы — «а», ибо «п е р е д о» есть проклитика; и тем не менее разрез «д е» — налицо; теоретически всех разновидностей пауз в четырехстопном ямбе более двенадцати; $3 \times 4 \times 4 = 48$; в случае более чем двух разрезов обычно третий разрез не ощутим для уха: «И (|) не || из | дома»; здесь разрез после «И» — не слышен; производить дальнейшую номенклатуру третьего разреза есть заня-

тие почти праздное (все равно, что расщепливать конский волос).

Работа ритмического кружка в 1910 и 1911 годах блестяще разрешила вопрос о словоразделе (паузе) и вопросы в связи со спорностью чтения ряда строк, где возможен был суб'ективизм в чтении (вопросы повышенной ударности, ударности, полуударности, неударности); оказалось, что если уточнить разгляд любого спорного места строки, суб'ективизм интерпретации упраздняется; и грамматический или фонетический смысл укажет на чисто реальную основу прочтения; в этом отношении русский стих оказался удивительно реалистичным при всей кажущейся капризности интонаций; мы в 1910 годах уясняли себе реальные основания для установки энклитик или проклитик русского языка, т. е. слов, теряющих ударение и от этого связывающихся с предстоящим и последующим ударным словом. След этой коллективной работы «Кружка»,—имеющийся у меня регистр указаний [1]; были выяснены основания считать, например, союзы

---

[1] Ритмический «Кружок» возник к жизни в 1910 году после моей лекции «Лирика и Эксперимент», когда ко мне явились представители молодежи с предложением работать вместе над уточнением номенклатуры «Символизма», уже появившегося в печати. Среди 15-ти участников «Кружка» укажу на тех, кому я более всего обязан в совместной работе: прежде всего выделилась тройка удивительно добросовестных и чутких ритмистов: таковым оказался проф. А. А. Сидоров (тогда—студент), покойный В. Шенрок, С. Н. Дурылин (впоследствии — священник); бесконечно многому обязан покойному А. А. Баранову-Рему (о нем—впереди) и тонким указаниям интонационного порядка такого знатока греческого стиха как В. О. Нилендер; среди деятельных участников «Кружка» укажу на П. Н. Зайцева, Е. Н. Чеботаревскую, В. Ф. Ахрамовича и др. В постоянном контакте с нами работал и Сергей Бобров, на одном из заседаний «Кружка» присутствовал А. А. Блок.

«и», «не», «ни», «да» (в значении «и») проклитиками, что очень важно для установления, например, паузной формы; такую же скрупулезную работу «Кружок» произвел в выяснении характера спондеев, хореев, пауз, цезур, ритмических фигур и т. д.

В «Символизме», до пользования итогом работы «Кружка», я не мог быть безгрешен; после уточнений, произведенных «Кружком», случаи, когда мне приходится одному разрешить способ записи, — редки до крайности; в более чем «99» случаях из «100» я твердо знаю, что я отмечаю в записи и—как отмечаю; ошибки в счислении моей записи редки в трудных строках и обыкновенно колеблются в пределах от 0,1 до 0,2, что при редкости строк, вызывающих сомнение, не может изменить характер кривой ритма, но лишь ее слегка ретушировать («чуть» умерить под'ем, «чуть» углубить падение линии).

В «Символизме» я не вел статистики паузных форм; в последующих работах в местах пиррихия или хорея я вместо «точки» ставил букву паузной формы; о последних можно было бы указать много интересного; так, в статистике употребления пауз девятнадцатое столетие отмечено обилием паузных контрастов между формами «бе» и «це» (в случае неударности одной и той же стопы); таков Пушкин:

Погиб и кормщик || и пловец («бе»)
Лишь я, таинственный || певец («це»)

Этот контраст усилен символистами (Блоком, мною Ходасевичем) и следующими за ними в контраст между «а» и «де»;

Душа || потрясена моя («а»)
Похрустывает || в ночь валежник («де»)

Паузные формы «а» и «де» стали чаще в хореях и, в ямбах:

И вдруг || зарозовел широко («а»)
Зашелестел || затрепетал («а»)

(Санников).

Но и в этом учащении паузных форм «а» и «де» поэтами нашего времени (от символистов до пролетарских поэтов) предшествует Тютчев, уже играющий контрастом пауз в стиле поэтов 20-го века.

Часов однообразный бой («а»)
Томительная || ночи повесть («де»).

Роль малой паузы подчеркнута двудольниками (хореем, ямбом) лишь в случае неударности; но роль малых пауз в трехдольных размерах определяет ритм в большей степени, чем стопы с отягчениями (кретик, бакхий и др. стопы); почему-то об этом кричащем факте стыдливо молчат наши метристы; и опять-таки: Шенгели правильно берет на учет этот важнейший фактор ритма трехдольников [1].

В самом деле, почему говорят о бакхиях в трехдольниках и молчат о необычайном изяществе и многообразии паузного дыхания? Ведь здесь оно — фактор, играющий еще большую роль, чем неударность в ямбе. Полагая морфологию форм тем же приемом, имеем:

′| ⌣ ⌣′ = «а»
′⌣ | ⌣′ = «бе»
′⌣ ⌣|′ = «це»

«Де», разумеется, будет редчайшей формою, поскольку неударность здесь редка.

[1] Очевидно, и здесь надо ткнуть носом в кричащее явление, чтобы «профессора» в течение десятилетия жевали это явление в десятках книг, сев верхом на ткнувшего и подстегивая того, на ком они верхом едут щипками всевозможных «прей».

И тогда имеем запись разрезов:

Вот | он || ряд || гробовых || ступеней = c a a
И | меж | нас || никого. || Мы | вдвоем. = a a a_b
Спи | ты, || нежная || спутниц || дней, = c_b c c
Залитых || небывалым || лучом. = a a *b*
Ты | покоишься || в белом || гробу. = a_b c a
Ты | с улыбкой || зовешь: || не буди... = a_b *b* a
Золотистые || пряди || на лбу. = a c *b*
Золотой || образок || на груди. = a a a [1]

Справа идет паузная разметка; слева — фотографический снимок с паузных форм; вы видите, что здесь нет ни одной равной строки; можно снимок с ритмических элементов представить реалистичнее, с поправками на отягчения; например, выявить кретикоподобную форму первой стопы первой строки: «Вóт óн — ря́д» ('⌣'); или — кретик первой стопы третьей строки «Спи́ ты̆, не́жная». Я в моей записи эти кретикоподобные формы отмечал, обводя паузную форму стопы кружочком; но скажите, положа руку на сердце, чего больше в этом восьмистишии: дыхательных, паузных перебоев, отчетливо слышимых, или отягчений?

Два отягчения и 24 паузных формы, слагающих каждую из 8 строк индивидуально. Разве не кричит ритмический контраст в двух строках?

Золотистые пряди на лбу.
Золотой образок на груди.

Почему же об этом кричащем явлении ритма трехдольников молчит проф. Жирмунский, так много спорящий против засилий «теории» Белого в своей почти трехсотстраничной книге «Введение в метрику»? В § де-

---

[1] Де́лаю разметку латинскими буквами; указатель при паузе — поправка на форму нечистоты.

сятом («Трехдольные размеры») все только речь об отягчениях да о том, как называет эти отягчения «терминология Белого»; не важно, профессор,— как, где и что; как бы ни назвать, лишь бы отметить; но отметка отягчений, повторяю,— вторичное дело; первое дело указать на первый признак ритма трехдольников, ибо в нем—весь стиль ритма; и об этом кричащем факте стиля—молчок! [1]

Возвращаясь к паузным формам ямба, скажу, что в двух смежных строках одинаковой ударности, но паузного контраста, этот контраст значительно менее динамического контраста; и если контраст двух разнородных строк принять за единицу, а совпад за ноль, то в поправке на паузу я руководствовался следующим соображением; если бы осуществить контраст пауз, не встречающийся практически, с амплитудою в пять слогов—

◡′ || ◡ ◡ ◡ ◡ ◡′
◡′ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ || ′

— то строки звучали бы как разноударные, ибо перемещение паузы во второй строке на пять слогов настолько бы деформировало первый и второй удары, что разноударность кричала бы; например, строка «Томи́-тельнейшими бы сна́ми» совсем иной динамики, чем строка «И о́н перед переплете́нием». Принимая в этом случае абсолютный паузный предел за контраст, равный единице, мы фактически стоим перед учетом паузного перепрыга через один, два и, максимум, три слога (тоже редкий случай); итак: деля теоретический перепрыг через

[1] Только Шенгели дает чрезвычайно интересную статистику словоразделов трехдольника с очень важными экскурсами в истории размера (например, увеличение словораздела «це» у модернистов).

5 слогов, равный допущенной единице, на пять слоговых частей, мы получаем поправку на смежную паузу, равную 0,2 (перепрыг через слог) при перепрыге через два слога -- 0,4; через 3 — 0,6 [1].

Эти простенькие рассуждения запомним; они нам понадобятся, когда мы будем говорить о принципе счисления.

Еще замечание: в ритме двухдольников превалирует роль удара; подчеркнута актуальность ударов, рельеф ударов, т. е., кинетическая энергия ритма; в трехдольных размерах—потенциальная энергия паузного жеста; трехдольник—женственнее и весь основан на минах пауз; двухдольник же—мускулистее и актуальнее. И в четырехстопном ямбе первая диподия допускает большее разнообразие в динамике ударов; (здесь ряд ходов): 1) ⌣′⌣′ 2) ⌣⌣⌣′ 3) ⌣′⌣⌣ 4) ′⌣⌣′ 5) ″⌣⌣ 6) ″⌣′ и т. д. Во второй диподии отсутствуют формы «⌣′⌣⌣» и «″⌣⌣»; крайне редки формы 4, 6-я... Ее обычный удел две формы «⌣′⌣′» и «⌣⌣⌣′» Первая диподия 4-стопья — динамическая диподия; зато в ней беднее паузные формы, которые очень многообразны во второй; вторая — диподия паузная; оба полустрочия—не обратимы.

Строка — неделимое целое в них.

---

[1] Яснее станет неслучайность поправки, если исходить из факта слуха, что минимальный слуховой контраст не есть перепрыг в смежной строке, в соответствующей стопе, словораздела на один слог, а встреча в соответственных словоразделах двух случаев паузной нечистоты, как то: «′‖⌣|⌣⌣′» и «′|⌣‖⌣⌣′»; в моей терминологии первая форма, «а», вторым, подчиненным словоразделом в месте «бе», бе-изируется, так сказать, а вторая форма, «бе» «а»-изируется; формы обратимы в указателях; указанный случай двух словоразделов есть предел различения нюанса: «Он | встал | ли ‖ передал (ли)» и «Он встал, ‖ он | передал (ли)»; паузная поправка здесь—половина 0,2, т. е. 0,1; поскольку это - минимально слуховой нюанс, я его отмечаю минимальной поправкой в пределах первого десятичного знака (со вторым знаком я не оперирую); см. об этом в приложении первом.

ГЛАВА ВТОРАЯ

I. О КРИВОЙ РИТМА

Кривая ритма — графическое выражение перманентной смены слуховых совпадов и контрастов строк в их соотношении друг с другом; целое этого соотношения и есть кривая, или—композиция ритма. В эпоху, «Символизма» у меня не было способа соотнесения индивидуумов ритмического ряда, ни достаточно реальной ощупи строки, как неделимого единства; и я ошибочно брал таким единством сперва стопу, впадая в грех традиционной метрики, потом диподию (⌣ — ⌣′, ⌣′ ⌣ ⌣, ⌣′ ⌣″ и т. д.); отсюда интерес к статистике элементов (ритмоносителей) и сложенных из них фигур; интерес к фигурам и ходам ритма расширялся в интересе к мелодиям ритма; но эти мелодии брались, так сказать, вырезанно из всей системы строк, да и не все ритмические фигуры были взяты на учет; но уже по этим, все еще элементам (стопным аккордам, так сказать), можно было четко изучать сравнительную анатомию проявлений ритма у поэтов; строка, ее тип, не бралась мною, как неразложимое целое.

Уже в 1910 году из работ нашего ритмического кружка вытекало с ясностью, что ритмический индивидуум есть строка (не стопа, слог или диподия); она есть та целая нота, которая, например, в строке 4-стоп-

ного ямба представлена, как комбинация восьмушек с шестнадцатыми долями, если ее брать тактом, или она — четырехтактовое целое и т. д.; естественно, что с той поры я брал в основу разгляда строку, как таковую, а не особенности той или иной стопы ее.

Понятна эта ошибка; ведь строка ямба не была четко ощупана до меня; мне пришлось с головой уйти в пучину неисследованного многообразия, которое стало возможно систематизировать лишь через несколько лет; возвращаясь к тому, что сделано исследователями за столь короткое время, чувствуешь удовлетворение; меня искренне радуют работы Шенгели с достаточной четкостью и с железною убедительностью проводящие принцип систематизации вариациий строки.

Все то, что я писал в «Символизме», требовало громадного уточнения слуховой записи; и этим уточнением была работа нашего коллектива, после которой, конечно, цифры статистики «Символизма» менялись; приходилось ряд неударных стоп в ямбе, напр., стопу с «еще», переоценить, как ударные, и обратно; и всякий раз на основании весьма веских фонетических, лингвистических и грамматических измерений и взвешиваний слова; но соотношение статистических рубрик оставалось тем же (так оно осталось и по сие время); скажу прямо: одному человеку при всем развитии его слуха не удастся точно установить все ритмические отметки уха; я и по сию пору в моей слуховой записи пользуюсь составленным участниками кружка регистром[1] указаний; этот регистр несколько суживает диапазон неударных; но такое сужение имеет

[1] Смотри: «Приложение» № 1.

веские основания; принимая во внимание, что канва целого есть все же метрическая форма, мы ряд слов, которых одна группа доводов заставляет считать неударными, а другая ударными, если доводы эти равны, считали за ударные; «полуударные» слова подчиняются закону мимикрии метра; мы их считали за ударные, где можно, чтобы не склонять слуха к неумеренному и интонационно недостаточно мотивированному нарушению метрической схемы; пришлось, например, сделать оговорку о личных притяжательных и относительных местоимениях, неударных на неударном слоге, что они суть ударные на слоге ударном; но, наоборот, иногда ясно ударные становятся неударными; например слова, «стало» и «быть» в словопроизводстве «Он стало-быть пошел»—суть неударные. В целом ряде уточнений сомнительных случаев чтения, после которого эти не столь частые случаи, стали несомненными в 80%, регистр слуховой записи не мог не изменить цифры статистики «Символизма», за которые я держусь, ибо, повторяю, соотношение цифр, пропорционально везде уменьшаясь в суммах, осталось тем же [1].

Повторяю: я вовсе не собирался оставаться в стадии статистики и описания сырья и выдвигал необходимость найти принцип графической записи; так, например, я подчеркивал нашему «Кружку» неудобство предполагаемой в «Символизме» записи в том отношении, что наличность строки строения «⏑′ ⏑′ ⏑′ ⏑′» разрезает мелодию ритмических элементов на отдель-

---

[1] Когда я смотрю ни статистические таблицы Шенгели, я одновременно радуюсь и тому, что он отмечает те же явления, что и я; но я должен сказать, что в его статистике всюду увеличены суммы неударных, вероятно, от отсутствия достаточного уточнения слуховой записи.

ные отрезки; но я прекрасно знал, что строка, соответствующая схеме метра, есть прекрасное орудие ритма, ибо ритм—не в строке, а в соотношении всех строк [1].

На одном, незабываемом для меня заседании нашего кружка член кружка покойный А. А. Баранов (Рем), математик, поэт и «ритмист», показал нам любопытный способ счисления строк, вызвавший оживленные толки, но скоро забытый автором, нашими ритмистами и мною; это было в 1910 году; лишь впоследствии в 1912—1914 годах я, вернувшись к проблемам ритма за границей, извлек из леты забвения этот способ

---

[1] Как же я был удивлен, когда прочел у проф. Жирмунского в его «Введении в метрику» нижеследующее: «Недостатком графического метода, предложенного Белым, является... невозможность отмечать рядом с «пропусками» ударений не менее существенные... «отягчения» (Стр. 40). Прочел, и удивился: почему же не дает возможности мой «метод» вести подобного рода записи? Ведь графики мои, столь удобно охватывающие рельеф пиррихиев,—для них, только для них и придуманы; для отягчений ничего не стоит завести графики отягчений; «натура» позволяет ведь фотографировать себя в профиль, с фаса, сзади, «ан труа кар» и т. д. Мои «графики» не суть «графический метод» в общепринятом научном смысле, предполагающий систему осей и кривую, а эмпирический бюллетень особенностей, отбор их; слуховая запись может слагаться из 10-ти график и более: графики для цезур, для аллитераций, спондеев, пауз, пиррихиев; в них упорядочивается научный журнал явлений; какой же они «метод»? Графический метод в обычно научном смысле всегда предполагает абсциссу, ординату и отложение чисел на них; его то я и предлагаю в данной статье; он-то и есть целеустремление «Символизма». Если я в «Символизме» называю мои эмпирические фотографии особенностей «графическим методом», то я разумею лишь удобнообозримый журнал; это «лапсус лингвэ», а не претензия на научность. Это означает: так можно обозримо регистрировать вот такую-то особенность; это предварительный прием. Проф. Жирмунский спутал бюллетень с научным методом.

счисления, его пристальней разглядел, ибо он дал неожиданно меня поразившие результаты; так встала проблема обоснования и детализации этого способа; к сожалению, сколько я ни показывал его людям, интересующимся проблемами стиховедения, никто не понимал его огромного и практического, и принципиального смысла (едва ли начиная с самого Баранова, вскоре ушедшего в сторону от проблем стиховедения).

Явление, меня поразившее, есть удивительная связь между переменами уровней счисленной кривой и переходами от одной части текстового содержания к другой; мне стало ясно, что моя кривая не есть каприз, случай, а аналогон содержания; характер соответствия оставался темен, но что какое-то соответствие есть,— было ясно из многих десятков разглядов кривых, из соответствия между переменой образов текста и переменой уровня кривой; при этом под содержанием я брал, разумеется, не абстрактно-смысловое содержание, а весь материал переживаний, эмоций, образов, идей, волевых импульсов; и вот: в одном случае падение или взлет уровня кривой падал на переход от образа текста к идее; или — от мысли к эмоции; или от одной эмоции к другой (от светлой к мрачной); или от образа—к противоположному образу (от света, например, к тьме); у одних поэтов кривая более вибрировала на мысль (например, Тютчев); у других—на внутренний интонационный жест (например, Пушкин); у третьих—более всего на аффект (напр., Боратынский); идет спокойное описание, например, ландшафта,—кривая рисует почти горизонталь, т. е. малые зигзаги между тупыми углами, дающими ровность и вытянутость; поэт—взволновывается расширением ландшафта в символ; и—вдруг: огромный

взлет уровня, рисующий острый угол. Не заметить этих темных и невыясненных еще в законах соответствий,—не иметь глаз; если бы физик, составляя кривые, их не разглядывал—встал бы вопрос: «Для чего кривые?» Если бы врач, имея кривые падения и взлета температур, не сделал бы вывода о соответствии их той или иной болезни,—встал бы вопрос: «Для чего врачу кривые?». Будучи естественником по образованию, т. е. привыкши к оперированию над «кривыми», я не мог не обратить внимания на соответствие кривой ритма тексту; не обратить на это внимания было бы просто глупо; кривой добиваются для чего-нибудь, а не для «так себе»; и если есть возможность иметь кривые ритма, то испытатель естества стиха их изучает (как изучал, например, Танеев кривые мелодий, и никто на него не кричал за это).

Поэтому я был всемерно удивлен, когда неоднократный опыт демонстрации этих кривых не только не вызвал внимания к ним (казалось бы,—надо радоваться, что то или иное явление счисляемо), но даже наоборот: всякий раз, когда дело доходило до кривых,—рты «спецов» начинали имитировать мои кривые: они кисло кривились; наоборот: лица инженеров, физиков и других представителей «точной науки» кривились в другом смысле; они улыбались приятно, ибо точный ученый сразу же узнавал, о какой кривой идет речь и какая проблема всестороннего изучения отсюда вытекает в применении кривой к тексту; ему было ясно, обычно, что все мои «психологические» попытки к истолкованию не суть истолкования в непререкаемом смысле, а лишь указательный палец: «Обратите внимание: вот—образ; и кривая не взлетает; вот—образ расширен в символ: кривая взлетела; возвращение

к эмпирике образа—кривая падает». Ну—да: ясно, что это значит; явление это надо всесторонне изучить; а все «из'яснения»—первые попавшиеся рабочие гипотезы, которые свободно подбирают и свободно бросают, когда они не удовлетворяют; не в них суть, а в энном роде попыток ухватиться за характер факта, от которого, как от рожна не уедешь. И этот факт: какое-то соответствие.

Какое—это должно разрешить исследование многих, а не одного.

Ну,—а что ж эти «многие»? Многие, если они не физики, инженеры, математики, а «метрики», на что-то обидевшись на меня с момента показа кривых, скривив рот, умолкают: ни одного возражения я не выслушал по поводу характера моих счислений, или формулки, которой я пользуюсь; ни даже вообще интереса к факту кривой (всегда предмета радости для «точного» ученого и грусти для «схоластика»); но зато я много слышал совсем о другом: о том, что я будто бы вкладываю какую-то «мистику», осмысливая кривую; и тут замешалась «мистика» (Андрею Белому не позволены даже математические интересы); под «мистикой» же разумелась та или иная случайная версия истолкования падения или взлета кривой в связи с изменением содержания текста хотя бы в формальном смысле; я не раз усмехался про себя, видя «кривизны» ртов: как бы скривились рты, если бы они удосужились заглянуть в историю физики и узнать, что «мистика» смыслового чтения кривых определяла точный характер опытно не открытого явления; и когда из кривой определяли свойства веществ при так называемой критической температуре, то эти свойства казались еще более «мистикой», нежели мои кривые; а через несколько лет «мистика»

свойств оказалась эмпирикой их: критическая температура была достигнута.

Из свойства научного графического метода (не того «метода», под которым профессор Жирмунский разумеет журнал моих эмпирических график) вытекает необходимость изучения кривой ритма; и я не понимаю, почему от моих кривых кривились рты, и при чем тут «мистика» [1].

Вероятно мои «мистические» интересы к кривым проистекают от рода моих студенческих занятий — не «гуманитарных» (физика, химия, кристаллография и т. д.); оттого-то и Рожер Бэкон был «мистик» для формалистов своего времени—Дунса Скотта и других, за что его и «упрятали» в свое время; я тоже со своею кривою был утаен; кривые видели, о них молчали; издательства, обремененные множеством трудов, не имели места для моих работ; а проф. Жирмунский в своих трудах молчал о «кривой» и боролся с «теорией» Андрея Белого: сам «теоретик» сидел с заклепанным ртом и занимался не теориями, а вычислениями уровней своих кривых, спокойно утешаясь тем, что после об'явления Роберта Майера сумасшедшим (недавний, сравнительно, факт) за то, что он увидел

---

[1] Кстати, проф. Жирмунский, указывая на недостаточность моего «графического метода» («антр ну суа ди» — график, профессор, весьма эмпирических) в 1925 году (год выхода его книги), еще в 1920 году, присутствуя на моем курсе в Ленинградском «Доме Искусств», видел мои кривые; и отнесся к ним «суб'ективно подозрительно»; как же почтенный профессор не удостоился понять, что я показывал тот именно «достаточный» графический метод (абсциссу, ординату и кривую на них), который вводит в запись все случаи строк (с ускорениями, отягчениями и т. д.); видел, не понял, не упомянул, да еще увидел этот метод там, где видеть его не полагается: в простых графиках, в журнале отметок.

в волнах океана закон сохранения энергии, ему и подобает молчать; укрепляла мысль отдаться домашней работе и то обстоятельство, что с легкой руки Троцкого утверждалось склонение при звуке слова «Белый» слова «мистика» во всех падежах.

Дурной глаз, схоластик, «донос» добровольца—явления бессмертные, и, явное дело, лучше было прятать свои «кривые»; ведь после декларации Троцкого метод применения математики вместо «словесности» к явлениям ритма окрашивался уже не только «мистически, так сказать», но и «весьма мистически».

2. СЧИСЛЕНИЕ КРИВОЙ

Возьмем систему строк; соберем все сказанное выше о тоне, словоразделе (дыхании пауз) и звуковой записи, и перед нами встанет строка неразложимым комплексом; отвлечемся от ее качественности (реальной тональности), обусловленной эвфонической данностью. Я знаю: нагрузка согласными изменяет ритм; и сочетание „убранство праздника“ тяжелей сочетания „какие нежности“ при однозначной схеме (⏑ ' ⏑ ‖ ' ⏑ ⏑); в одном случае—12 согласных; в другом—7; следует изучить фонетику совместно с физиком, физиологом, эстетиком и поэтом; необходимо, например, знать кривые букв; их знают инженеры, работающие над усилениями звука телефонов; и их не знают эстетики, спецы эвфонии; и оттого у нас нет эвфонических принципов; и оттого не может быть и эвфонической точной поправки на количество качественно разнородных звуков; а вкусовые суждения не играют роли; ритмика, включившая эвфонию, стала бы эвритмией, вскрывающей в тоне тональность; и она исследованию загадана; но о ней говорить рано.

А потому сознательное отвлечение пока от всякой качественности (включая и рифмы) с моей стороны есть методическое ограничение для достижения предварительной точности[1].

Итак, возьмем простую систему строк (с одинаковыми мужскими рифмами):

Чижик, чижик, где ты был?
На Фонтанке водку пил.
Выпил рюмку, выпил две —
Закружилось в голове.

Вот записи отметок, необходимые нам для счисления.

<table>
<tr><th>1</th><th colspan="4">2</th><th>3</th></tr>
<tr><td>′ ‿ | ′ ‿ | ′ ‿ ‖ ′ . . . .</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>0</td></tr>
<tr><td>‖ ‿ | ‿ ‖ ′ ‿ ‖ ′ ‿ | ′ . . . .</td><td>b_c</td><td></td><td></td><td></td><td>1</td></tr>
<tr><td>′ ‿ | ′ ‿ ‖ ′ ‿ ‖ ′ . . . .</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>0,5</td></tr>
<tr><td>‖ ‿ ‿ ‖ ′ ‿ ‖ ‿ ‿ ′′ . . . . .</td><td>b</td><td></td><td>b</td><td></td><td>1</td></tr>
<tr><td>1 2 3 4 . . . . .</td><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td></td></tr>
</table>

В первом столбце метрическая запись с разметкою пауз при неударных (подчеркивающих словоразделы); во втором столбце на соответственных строках и стопах отметка латинской буквой формы паузы; указатель—знак и характер нечистоты; в третьем столбце числовая значимость строки; две черточки отмечают основной слово-

[1] Приходится постоянно так отвечать в ответ на вопрос: «А почему вы упускаете состав звуков?» Этот вопрос — не вопрос от науки, а от верхоглядства и снобизма, не более: в ответ хотелось бы спросить: «А как вы включите? На основании каких данных счислите?»

раздел при ускорении; одной — побочный; «b_c» в отличие от «b» означает отличие темпа при «На | Фонтанке» от «Закружилась»; «в голове» адекватно «закружилось», а не «на | Фонтанке», ибо «в» не имеет гласной; после «в» не чувствуется промежутка, а после на он, хотя и весьма мал, но ощутителен[1].

Данные отметки индивидуализируют строки; бо́льших отметок для нашей записи нам не нужно.

Три строки индивидуально построены; каждую вы найдете, например, в номенклатуре Шенгели; одна есть повтор; именно — третья; повтор первой: «Чижик, чижик, где ты был?» и «Выпил рюмку, выпил две»; правда, в первой строке после первой стопы — запятая, а в третьей ее нет; запятая посреди строчки подчас сильно меняет акцентуацию; и часто взывает к отметке, когда, например, главное предложение, прервавшись придаточным, возобновляется; например: «Так злодей с зловещей шайкою своей», —

В село ворвавшись, рубит, режет....

Здесь при повторе слов «Чижик, чижик» запятая играет другую роль; через строку ухо не слышит разницы в межсловесных перерывах «Чижик, чижик» и «выпил рюмку»; поэтому нет и отметки на запятую[2].

Повторы строк, являясь опорами слуха, sui generis рифмы ритма; они более всего запоминаются; повтор строения, появляясь, например, через 7 строк, еще ощутим ухом; а градация контрастов, заполняющая

---

[1] Номенклатуре и изучению всех видов паузных форм посвятил ритмический кружок не менее 8 — 10 заседаний; и способ регистрации пауз при ускорениях весьма точен и разработан.

[2] Подробнее о знаках препинания в приложении № 1 (звуковая запись).

пространство текста от второй до 7-й строки, интерферируется; ярок контраст двух смежных строк.

Градация строчных вариаций (стихотворение — тема в вариациях) и есть живая диалектика, где повторы суть повторы когда-то данной т е з ы, контрасты — а н т и т е з ы, а взаимодействие их в ухе — синтез; только три случая и может встретить слух, сколько бы строчных вариаций ни прошло сквозь ухо; и если мы можем иметь числовые отметки для трех этих случаев, мы можем иметь кривую ритма, т. е. графический метод записи, регистрирующий все оттенки и разности в строении (отягчения, улегчения, паузы, цесуры, знаки препинания и т. д.); важно лишь иметь уточнение и единообразие в записи слуха; при имеющемся у меня регистре раз'яснений трудных случаев записи, — это возможно.

Удобно счислить повтор и контраст; повтор есть «н о л ь» контраста (фактически — минимум контраста, принимаемый за ноль); в будущих уточнениях этот «ноль» может стать, например, каким нибудь 0,003 в отличие от 0,005; мы же пока берем первый и в редких случаях второй десятичный знак (когда он влияет на первый); контраст, или явное разнозвучание, в отвлечении для простоты от всякой качественности удобно отметить, как «1»; «единица» здесь значит: этот комплекс (строка) «как-то» иначе звучит, например:

Выпил рюмку, выпил две —
Закружилось в голове.

«Единица» — не определенная мера, равная такому-то числу, а единица счета: «вот иная целостность»; далее: «опять иная целостность» и т. д.: 1,1.

Вся суть — в третьем случае; он и сложнее, и чаще встречается; это есть отношение повтора к контрасту, где контраст есть контраст с предыдущей стро-

кой, а повтор может лежать сзади и через строку, и через две, и через три, т. е. быть отчетливее и неотчетливее; в последнем случае перевешивает факт контрастности в синтезе уха; нас интересует, как, т. е. «во сколько» перевешивает: очевидно во-столько, во сколько дробь отношений от «0» к «1» ближе к единице, чем к «0». Есть ли способ определить это «во сколько же»?

В том, что покойный Баранов-Рем предложил простенькую формулку для такого счисления, он сдвинул вопрос о ритме с мертвой точки, пришивавшей его к метрической схеме; вот эта формулка:

$$\frac{n-1}{n}$$

Здесь «n» — порядковый номер строки с повтором; если повтор отделен двумя контрастами, «n» равно «3»; а «$n-1$» — количество строк контрастных, лежащих между повторами; повтор через строку = 0,5; через две = 0,6; через три = 0,7; через 5 и 6 = 0,8; через «7», «8», «9» = 0,9; увеличению числителя дроби соответствует ослабление роли повтора во взаимоотношении; как и во всяком законе чисел, следование ему эмпирики слуха не идеально; с ростом числа начинается аберрация; фактический слух, например, уже 10-ую строку воспринимает, как контраст, а между тем она есть лишь «0,9» вычисления; и стало быть с 5-й, 6-й строки повтора приходится делать в сотых долях эмпирическую поправку на слух, и иные строки с 0,9 брать, как «1»; строки с «0,87», например, считать за «0,9», а строки с «0,845», например, — за «0,8»; это обычная поправка на факт, с которой считается и инженер-техник; но в пределах первых шести строк числовые показатели

вполне точно отображают сложение в ухе контраста с повтором.

Само собой разумеется: на числах я строю кривую взаимоотношения строк, как отображение живой диалектики ритма вне метрической формы; кривая выявляет счисленную композицию ритмического стиля, независимую от размера и всегда индивидуальную для того или иного стихотворения; ритм в ней, наконец, вынут из метра и существует в виде самостоятельной и от метра независящей величины; наоборот, метрическая форма, так сказать, восстанавливается в своей самости: никто на нее не собирается посягать: «довлеет дневи злоба его». Ритм в кривой есть синтез диалектики всех строк во всевозможных их взаимоотношениях друг к другу, со своим резко и точно выраженным интонационным жестом, независящим от того, какой процент пэонов, спондеев, улегчений и отягчений его строит; но в нем — все даже микроскопические особенности (не говоря о пэонах) взяты на учет; в кривой все точки ее в высотах взлета или падений определяются не наличием или отсутствием пэонов, или каких иных форм, а отношением типа строения строки к равной ей по типу, рассматриваемом в толще контрастов, в мощности толщи, их отделяющих; мы можем перегрузить строки всеми изысками «ритмических элементов» и — что ж? Равно изысканные строки во взаимоотношении могут дать «ноль» [1].

С другой стороны: кривая на числах есть завершение индукции в законе, ибо эта индукция о ритме ока-

[1] Наконец-то заботы о том, что «школа» моя де разрушает стих, могут опочить долгим сном, ибо целеустремление всего «Символизма», — найдено: и оно не разрушает, а восстанавливает.

зывается в соответствии с математическим а priori, диктующим ритму нормы, которыми руководствуется всякий аритмологический комплекс; кривая чисел, как мы увидим ниже, удовлетворяет и смыслу, соответствуя качественным образам текста; и эстетической потребности установить примат ритмической свободы без разрушения метрической формы, и основным принципам, руководящим точными науками: принципам математики.

Кривая сключает принцип с законом: эмпирическое а posteriori с математическим а priori, вопреки всем кривизнам ртов.

Должен сказать, что попытка провести формулку счисления сквозь опыт строк принадлежит мне; и то же — о поправках; Баранов нашел лишь возможность к счислению.

После сказанного, легко счислить приведенное четверостишие: «Чижик, чижик, где ты был?». Первая строка—теза, не контрастирующая ни с чем: О; вторая строка—контраст (пэон третий с паузной формой «b_c»); третья строка—отношение контраста со смежнолежащей к повтору предпредыдущей; то есть:

$$\frac{n-1}{n}=\frac{2-1}{2}=\frac{1}{2}=0{,}5;$$

четвертая строка (два пэона с паузой «b») еще не встречалась; ей нет повтора; она контраст; так числа четырехстрочия суть:

$$0+1+0{,}5+1.$$

Я нарочно взял простейший случай слуховой записи.

Теперь я отмечу некоторые из необходимых поправок к принципу счисления, здесь показанному в общем виде.

3. СЛУЧАИ СЧИСЛЕНИЯ

Я счислил четыре строки бедненькой песенки. Фактически приходилось работать с серией утонченнейше построенных лирических произведений, обнимающих многие сотни строк,—произведений, организованных то в строфы, то в отрывки, строчки которых, то равностопны, то—нет, трех- или двухдольны, с разно- или однообразием рифм и т. д. Просто счислить равностопные, равносложные строки простого строения; ну·— а в случае разносложности (при наличии чередования мужских и женских рифм: 8, 9, 8, 9 слогов и т. д.)? Изменяет ли прибавочный слог женской рифмы, например, строку ямба? Или—в данном случае имеем дело с поправкой на слог?

Во-первых: в рифмовке имеем дело с градацией часто однообразных чередований (авав, ваав, аавв и т. д.), повторяющихся пред паузным разрезом строк (что—очень важно). Такие чередующиеся хвостики (в один, в два слога) не относимы к индивидуальному комплексу строки, имеющей определенный костяк (так: бахрома, которой обшита ткань, не есть уже эта ткань)[1]; рифменный совпад в отличие от совпада основного строения строки есть явление не ритмического, а метрического порядка; делить строки на строки с женскими и мужскими окончаниями значит:—без нужды умножить основные типы строк; так пришлось бы основные, наиболее частые строки ямба умножить по крайней мере на число «три»; и разновидности, продукты размножения, считать за самостоятельные строки; это—бессмысленно; стало быть: рифма может дать для

[1] Все, что касается каталектики, имеет не ритмическую, а метрическую значимость; наоборот: жизнь анакрузы влияет на ритм.

счисления, максимум, поправочный коэфициент. Далее,—даже в редких случаях разнообразия в чередовании рифм (например: *вавaac*) диапазон отстояния рифмы от рифмы редко превышает 3-4 строки, а диапазоном отстояния строчных совпадов строения я считаю для нормального уха 10 строк; и тут, стало быть, нет большого разнообразия в отстоянии; рифменная бахрома, сопровождая течение строк, весьма быстро в своих совпадах и контрастах интерферируется и играет весьма малую роль в синтезе уха; эта роль значительна в пределах двух-трех-четырех строк; при 15—20 строках эта роль почти сводится к нулю; ухо ощупывает биение рифм, как статистику (повтор все того же малого круга биений действует, как инерция); роль рифмы увеличилась бы, если бы мы ввели *качество* звука в метод счисления; в отвлечении от качества роль рифмы, как количества, ничтожна для целого.

Вопрос все же не в этом, а в том,—можем ли мы счислить поправочный коэфициент на рифму?

Вполне.

Это есть поправка, подобная поправке на паузу, о которой мы говорили выше; например: в чередовании рифм: «авав», где «*в*»—женская рифма (с одним неударным слогом), наступление межстрочной паузы отсрочивается удлинением амплитуды строки на один слог (с контрастом: ⌣′|| и ⌣′⌣||); в отрывке первом второй главы мы провели основания для возможной значимости такого *перескока паузы*, как «*0,2*»; на самом деле это «0,2» умалено; введя метод счисления для строчных хвостиков («авав») по формуле $\frac{n-1}{n}$, но принимая во внимание, что единица контраста для хвостика строки равна *0,2*, имеем: для первой строки (а) = 0; для второй

(ав) = 0,2; для третьей («ава») мы имеем $0{,}2 \times \frac{2}{3} = 0{,}13 =$ $= 0{,}1$; для четвертой (авав) на основании тех же суждений = 0,1; и—далее: сколько бы десятков строк не счисляли мы, во всей этой колонке чисел, за исключением второй строки в случае системы рифм «а в а в» мы прибавляем по *0,1*, ко второй строке прибавляем—*0,2*; к первой—«*0*»; только в двух первых строках чуть рельеф ретушируется; рельеф же соотношения прочих строк не изменится, но лишь приподымется на *0,1*. Ниже мы покажем, что фактически приходится оперировать не со строчной кривой, а с синтезированной (с кривой, построенной на сумме строфных отношений, или сумме отношений строк отрывка); в случае разбиения на четырехстрочную (наиболее часто встречающуюся) строфу, сумма строчных отношений первой строфы для рифм типа «а в а в» будет: 0 + 0, 2 + 0, 1 + 0,1; а для всех прочих строф—0,1 + 0, 1 + 0, 1 + 0,1; нетрудно видеть, что строфная сумма—одна и та же: *0,4*. И поскольку опыт разгляда переносится главным образом на лучше обозримые кривые строфных или отрывочных сумм, то в них поправка на рифму не изменяет никак рельефа соотношения пунктов кривой, чуть-чуть приподымая рельеф; а — повторяю: приподнятие или опускание среднего уровня рельефа не играет никакой роли при разгляде.

И стало-быть: можно легко счислять рифмы типа «а в а в»; но—излишне; ими можно вполне пренебречь.

То же и относительно чередований рифм типа («′» и «′⌣⌣»); здесь поправка на контраст есть поправка на амплитуду в *2* слога, т. е. на *0,4*, и стало-быть первый повтор контраста = *0,2*; итак: прибавляя к каждой повторной строке *0,2*, мы в синтезе достигнем

лишь несколько большего приподнятия среднего уровня рельефа без изменения соотношений между точками, что не меняет кривой, ибо в ней контрасты уровней определяются по отношению к среднему уровню, независимо от фактического лежания этого уровня.

И здесь рифмой можно пренебречь.

Нетрудно видеть, что в случае симметрии рифм, каждая форма симметрии (авва, аавв и т. д.) будет иметь свою одинаковую поправочную дробь, единообразие которой повысит лишь средний уровень без изменения рельефа соотношений; стало-быть во всех этих случаях можно пренебречь рифмой (или—не пренебречь: ничто не изменится).

Теперь случай свободной игры рифм, отвлеченных от качества звуков; перед нами не симметрия в чередовании мужских и женских рифм, а их свободная игра: «авв ав аввв а»—например; по методу счисления слоговых хвостиков получим ряд цифр: 0; 0,2; 0; 0,12; 0,1; 0,12; 0; 0; 0,14; или—откидывая сотые доли, внутри которых идет игра, остаемся с очень малым пределом изменений, не превышающим *0,1*; это—максимум; если же мы имеем дело со строчным отрывком, слагаемыми которого являются ноли и—*0,1*, то мы получим число, которое будем приводить к нормали; например: отрывки с разным количеством строк приведем к среднему числу между ними $\left(\frac{n \cdot m}{p}\right.$, где«$p$» данное количество строк, «m» среднее количество строк, принятое за норму, а «n»—числовая сумма); в таком приведении амплитуда поправок выразится даже не в десятых, а в сотых долях; а в моем масштабе нет сотых долей: наименьшая величина есть 0,1.

Стало-быть: и в этом случае мы пренебрегаем рифмой. Скажем заранее: этот случай есть случай с кривой «Медного Всадника», о которой—ниже.

Итак: о рифме сказано.

Теперь—о разностопности.

Как изменится принцип счисления при чередовании разностопности строк? В соответственной же поправке на форму строения. Как счислить четверостишие:

На что вы дни? Юдольный мир явленья
Свои не изменит.
Все ведомо. И только повторенья
Грядущее сулит.

Имеем чередование строк 11 + 6 + 11 + 6 слогов и т. д.

Имея точную слуховую запись строк в отличие от течения равностопных строк, я при второй строке (6 слогов) ставлю знак антитезы, или «*1*»; в дальнейшем счисляю так, как счислял бы равностопные строки, но—пятистопные с пятистопными; трехстопные с трехстопными; и явное дело, что в данном строении я везде вместо «*1*» ставлю «*0,5*»; и вместо «*0*»—то же «*0,5*»: контраст и повтор разностопных через строчку встречаются здесь в отношении «*0,5*»; и стало-быть: ближайшее отношение контраста к повтору среди равностопных (при сравнении через строку) будет не «*0,5*» а «*0,7*»; ибо первое отношение здесь равно $\frac{4-1}{4} = 0{,}7$, а не $\frac{2-1}{2} =$ $= 0{,}5$ и т. д. В колонке цифр пропорционально приподымется средний уровень кривой, а рельеф кривой—не изменится; для порядка сравнения средних уровней ряда кривых я делаю такую поправку (не имеющую никакого отношения к ритму, т. е. к зигзагам кривой, но любопытную, может быть, для статистики вообще средних уровней).

Так каждая форма строчных чередований имеет свою поправку, например:

Я вижу Толедо. Я вижу Мадрид.
　　　О белая Леда,
Твой блеск и победа
　　　Различным сияньем горит.

Между первой и второй строкой первой строфы— контраст; между второй и третьей—либо контраст, либо повтор; в данном случае поправка к «ноли» на паузный контраст (форма «а» и форма «це»); четвертая строка—контраст; теперь: со второй строфы первая строка сравнивается с первой первой строфы; в случае повтора имеем отношение $\frac{4}{5} = 0{,}8$; в случае контраста имеем единицу, т. е. прибавочное число будет всего *0,2*; вторая строка второй строфы сравнима либо с третьей, либо второй первой строфы; в случае совпада с третьей — отношение будет 0,6, а контраст, равный единице, будет отличаться от совпада лишь прибавочным *0,4*; в случае совпада со второй строкой первой строфы совпад выразится отношением «*0,7*», а контраст будет отличаться от совпада лишь на 0,3, т. е. $0{,}7 + 0{,}3 = 1$. Третья строка второй строфы проведется уже по ряду сравнения, состоящему из 3-х строк: с предыдущей, с четвертой и с пятой, считая назад; и соответственно изменятся дроби отношения, аналогичного совпаду и контрасту. Четвертая строка будет сравниваться с четвертой первой строфы.

Во-первых: все случаи разностопности в расположении счисляемы; и во вторых: чем прихотливее, сложнее строфическая форма, тем более возрастет дробь наименьшего отношения—от ноля в направлении к единице; и тем меньше будет слуховая разность ритма

между повтором и контрастом; средний уровень кривых в единообразном масштабе (как увидим, состоящем из 40 линеек) будет как бы вынужденно прижиматься кверху, а диапазон между возможными максимумами и минимумами (в сорок делений) сжиматься, что отразится на жизни кривой; она будет в своих контурах как бы сплющиваться и все более и более приближаться к среднему, высоко лежащему уровню; многообразие возможностей жизни кривой будет как бы подавлено нарастающей сложностью строфической формы, так что кривая «Эолофой Арфы» Жуковского испытает нажим формы. Почему? Да потому, что строфа в своем стремлении к прихотливости будет налагать все новые искусственные бремена на свободу ритменного биения; за счет роста искусственности будет беднеть возможность выявлять ритмические контрасты от совпада до контраста; совпад будет уже не совпадом, а отношением, отсюда же: полный контраст сожмется в своего рода прибавочный коэфициент, равный разности между единицей и отношением, подставленным вместо нуля.

Отчего это?

Оттого что архитектура строфы не относится к ритму; она — элемент метрики; и потому-то ее ритмическая неделимость весьма и весьма сомнительна[1]; и потому-то пределы ритма всегда лежат в отношении строки к целому всех строк, или—к стихотворению; и тот факт, что строфы бывают об'единены и лексическим и син-

---

[1] Все, что говорит в своем «Трактате» Шенгели о строфе, как ритмическом целом, не касается формы строения строфы; а тенденция оканчивать строфы пэоническими строками и начинать ямбическими, подмеченная Шенгели, т. е., тенденция к однообразию в расположении модуляций в строфе лишь укрепляет меня в мысли, что строфа и в этой особенности подчинена метру.

таксическим единством, не изменяет дела; ритм не есть синтаксическое, лексическое, логическое или даже образное единство; он—абсолютное целое, держащее все свои части, как здание: он—целое всех камней, а не под'езд, «плюс» балкон, «плюс» карниз, «плюс» стены.

И оттого-то я считаю вполне справедливым при счислении строчных отношений, выражающем соотношение всех строк друг к другу в кругозоре слухового охвата,—считаю справедливым для строф или отрывков удовлетворяться простыми суммами отношений, а не выискивать соотношений второго порядка: цифровых соотношений меж строфами по формуле $\frac{n-1}{n}$; такое счисление нарушило бы органику кривой ритма; оно вводило бы в предвзятое представление; этому формальному рассуждению соответствовала бы эмпирика: мы не встретили бы почти нигде строфных совпадов, а только одни контрасты; или: кривая, построенная на строфных единицах, вытянулась бы однообразной прямой; если же мы заоперировали бы с суммами строфных чисел, слагаемые которых—строки, то это было бы беспочвенной абстракцией, во-первых, ибо реального тела, строфного отношения, как целого, у нас не было б; во-вторых, строфные суммы являли бы совпад редким случаем; стало-быть: и тут был бы один контраст; и стало-быть: случай действительного отношения не был бы правилом, а правило колеблющим исключением.

Эти формальные и реальные доводы заставляют меня видеть в строфе не ритмическое, а метрическое единство; об этом же кричит и кривая ритма.

Наконец: поправка на паузную форму.

Паузная форма при одинаковом динамическом строении реально варьируется в пределе 3-х слогов. Максимум реального поправочного контраста—в контрасте внутри строки того же строения:

Часов || однообразный бой
Томительная || ночи повесть.

Динамически строение строк—совпад, т. е. «ноль»; но ухо слышит реальный контраст; стало-быть: на ноль есть поправка; в абзаце первом второй главы я уже привел доводы, на сновании которых максимальная поправка на паузу есть «*0,6*», а поправка на две смежных паузы—«*0,2*»; это соответствует синтезу в ухе.

Тут могут сказать: вы нарушаете паузною поправкою основной догмат о неделимости строки; если исчислять паузные поправки, почему же не вести исчислений и по отдельным стопам в их динамической структуре? Здесь отвечу: поскольку я отвлекаюсь от качеств и веду количественное счисление, я останавливаюсь на динамическом костяке, роль которого в ритме подавляющая и ощупываемая: у д а р, н е т у д а р а, л и ш н и й у д а р; тут я оперирую с материальным фактом: с силою выдыхания; в нем—кинетическая энергия, или, выражаясь языком физики,—живая сила: костяки этой живой силы и создают ритм; словораздел, или неощупываемый в кинетике элемент, но всюду присутствующий (от стопы к стопе), уподобляем всюду проницающей кость и ее формирующей соединительной ткани, соединяющей отдельные кости и влияющей на кристаллизацию в кости ударной извести; словораздел, цезура, строкораздел суть нечто реально неосязаемое и перманентно текущее с начала до конца стихотворения без перерывов и без реально ощупываемых отдельных комплексов; проходит комплекс строки, или ее

динамический костяк; но—остается в молчании межстрочия пауза, прилагаемая перманентно к паузе, до нее лежащей; динамические целостности суть кости, а паузное в д ы х а н и е,[1] коренящееся в континууме воздуха, есть неучитываемая в живой силе потенциальная энергия стихотворения; но она, как мина, сопровождающая голос, отражается косвенно: лишь в тембре удара; и когда повторяется динамика строения в двух рядом стоящих строках, паузный контраст дает себя знать не в самой паузе, а в тембре удара; так, в вышеприведенных строках разность пауз *«а»* и *«де»* отражается на рельефе силы голосового удара, совпадающего и с логическим ударением; в первой подчеркивается удар на «однообразный», во втором на «томительная».

Часо́в || однообра́‴зный бӧй.
Томи́‴тельная || но́чи пӧвесть.

В одном случае: ′|‴|″; в другом: ‴|′|″. Так, пауза в пределах одинаковой формы перераспределяет рельеф ударений; полного контраста не получается; но не получается и совпада; и оттого-то я ввожу мой поправочный коэфициент[2].

И уже—наблюдение опыта; паузный контраст в один слог (0,2) через строку не слышится; и я через строку его считаю нолем; в 0,4 контраста (в два слога) через строку равны 0,2, контраста, а через две строки—не слышимы (утериваются для слуха); контраст 0,6 не слышим через 3-4 строки, пропорционально убывая.

---

[1] Употребляю это выраженне в образном смысле.

[2] Мой опыт записи подтверждает наблюдение Ф. Е. Корша над распределением силы ударности; накопление неударных в слоговой группе, предшествуя ударному слогу группы, усиливает этот удар; эти же слоги, следуя за ударом, усиливают удар.

Итак: пауза, динамика, рифма, строфа, разностопность в счислении мною приняты во внимание.

Такого же рода оговорками я разрешаю себе вопросы, связанные с цезурой, с разрывом строк, знаками препинания,—там, где знак препинания реально интонационный, а не формальный грамматический знак; ввиду экономии места опускаю все эти простые, но мелочные раз'яснения; читатель верит,—они разрешимы легко[1].

Ну, а как я счисляю трехдольники, где случаи увеличения ударений непропорциональны неударным двухдольникам, т. е. малы, а ускорения—крайне редки (реже хореических и спондейных форм двудольников)? Ведь это значит, что в динамике соотношения строк редки контрастные строки; и часты—совпады; да, но вся игра трехдольника—в паузах; и стало-быть: паузное счисление, или—ряд поправок к нолю, дает суммы в пределах тех же десятых долей, аналогичные строчным отношениям; и стало-быть: кривая трехдольников тоже возможна с соответственными видоизменениями.

Для простоты отвлекусь пока от нее.

Теперь последние необходимые замечания о методе работы.

Представьте множество счисленных строк; соотнесение их друг с другом—колонка чисел; все числа—в пределе: от «*0*» до «*1*»; горизонталь кривой окажется несоразмерно вытянутой в сравнении с вертикалью: сотни делений на одной координате; и на другой—те же 10 делений; «Евгений Онегин», так счисленный,—телеграфная лента, которую даже нельзя развернуть; длина ее десятки саженей, а зигзаги кривой—

---

[1] Отсылаю к приложению № 1.

мелкий крап, преисполненный интересными подробностями, изучаемыми годами, о которых доклад—ученый, многосотстраничный кирпич; но тут—нет обзора кривой в ее целом; нет и особо выдающихся моментов; необыкновенно интересны скачки кривой, обозримые, например, в пределах строфы; они дают представление о строфном жесте; но и этот жест—момент, точка, где стихотворно повествование обнимает, как в «Полтаве», до полуторы тысячи строк; так из-за деревьев не увидишь леса; а прежде нежели правильно подойти к группе деревьев—надо увидеть лес в его синтетической линии: лииии вершин леса в ее рельефе: с лощинами и выступами почвы.

Отсюда—потребность: 1) в увеличении масштаба ординаты для более выпуклого разгляда рельефа кривой; 2) в сокращении многочисленных точек кривой, в выборе опоров для группы точек. Это—вопрос о ракурсе многострочных кривых, или вопрос о кривой синтетической, счисленной по тому или иному плану; она дает наиболее выпукло стиль целого; имея реалистическую кривую для специального изучения отдельных моментов, я к ней прибегаю, как к комментарию: петиту под текстом; мой основной текст описания кривой—ракурс (порою—ряд ракурсов); там, где план ракурса мне подан строфическим строением, мой ракурс—строфа; сумма их—сумма точек, меж которыми пробегает кривая, или—линия леса; там, где строф нет (поэмы Пушкина), ракурс—тщательное разбиение текста по: 1) отчетливо усвоенному формальному распадению образов; 2) по красным строчкам, которые услужливо подает мне поэт; разбив на отрывки, я счисляю отрывки; счислял на строфах и покойный Баранов при первом показе кривой; только надо

условиться, что при счислении групп с неравным количеством строк (например: 8, 10, 7, 11) надо счисленные суммы стабилизировать на некоем постоянном уровне, дабы результаты счисления были бы абсолютно сравнимыми; такой мерою для меня является естественная, статистикою стихотворений поданная мера, или—факт четырехстрочной строфы, которой написано большинство лирических отрывков нашими классиками; все равно, какую меру выбирать; четырехстрочие в практике—наиболее удобная мера.

Отсюда: необходимость суммы, полученные на каких угодно суммах строк, приводить к четырехстрочию (т. е. выражать всегда в метрах, а не в аршинах и метрах); потому-то я полученную сумму, например, на 10-ти строках, привожу к четырехстрочию: $\frac{n \cdot 4}{10}$ равно все тому же масштабу; этот масштаб в моей практике—сорок делений, а не десять; счисленная сумма имеет возможность перемещаться по сорока делениям; она может быть—«ноль» (редкий случай), «4» (тоже редкий, но чаще встречающийся); между этими пределами и вибрирует кривая; она подана в масштабе, увеличенном в 4 раза; она—увеличительное стекло, мой даровой микроскоп; если бы мне понадобилось масштаб увеличить, мне стоило б результаты четырехстрочия перечислить на 8-строчие; взять нормой октаву; и я получил бы увеличение изображения в 8 раз; появились бы сотые доли в масштабных делениях и т. д. Пока нужды к такому увеличению нет; и я пренебрегаю сотыми долями; мой масштаб «0,1», а не «0,05»; но иногда кажется, что я подхожу к необходимости в близком будущем ввести в масштаб и второй десятичный знак,

Масштаб с четырехстрочием тем удобнее, что он есть как бы грань, где пересекается живой ландшафт с отвлеченной географической картой; видишь не отдельные многообразия горы или ущелья, а, так сказать, весь хребет целого; однако этот хребет—еще панорама природы, дающая конкретное восприятие; по мере увеличения суммируемых групп стираются особенности отрывков группы: зато выступает соотношение глав: возможна кривая—карта, например, для соотношения сумм ритмических отношений глав «Евгения Онегина»; разумеется,—где нужно исследовать главу, как точку в «многоглавии», там удобней ракурс географического порядка; где удобнее исследовать отрывки главы,—там интересней кривая отрывков; где внутри отрывка останавливает внимание жизнь строк,—к услугам реалистическая кривая; но все кривые стабилизированы мною выбранною мерою: четырехстрочием; и стало-быть все суммы приведены друг к другу по формуле:

$$\frac{n \cdot 4}{m}$$

Где «n»—сумма, а «m»—количество счисленных строк.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

1. КРИВАЯ РИТМА, КАК ИНТОНАЦИОННЫЙ ЖЕСТ

Возьму «Зимнее утро» Пушкина:

Мороз и солнце—день чудесный!
Еще ты дремлешь, друг прелестный;
Пора, красавица, проснись!

Имею:

◡′ ◡′ ◡ || ′ ◡′ (◡)
◡′ ◡′ ◡ || ′ ◡′ (◡)
◡′ | ◡′ ◡◡ | ◡′

«Еще ты дремлешь»: «еще»—не неударно, как могло бы показаться не слишком пристальному уху; итог выверки этой стопы оставил след в регистре спорных случаев, упорядоченных нашим ритмическим кружком; в главе об ускорениях (§ 2) сказано: «Более, чем односложные предлоги теряют ударение..., когда... ударение по месту должно упасть на слог, не ударяемый в прозе... Все остальные более чем односложные предлоги и союзы, в случае, когда ударение по метру должно упасть на слог, на котором оно стоит в прозе, не являются ускорением...»[1]. Приведен далее пример с «еще», как ударным: «Пока ещé не минул день».

---

[1] Выписываю из гектографированного «Регистра» поправок.

Этим отметка второй строки предрешается: ее значительность—повтор, «0», ибо отметки на знаки препинания (в одном случае тирэ, в другом—«запятая») совпадают в слоговом разрезе; третья строка—контраст («пиррихий» третьей стопы); ее значимость—«1».

Далее:

> Открой сомкнуты негой взоры,
> Навстречу Северной Авроры
> Звездою Севера явись!

Четвертая строка ◡′◡′◡′◡′(◡) в динамике—повтор тезы (первой и второй), ибо препинательная отметка через строку стирается, как и пауза со знаком 0,2; и стало-быть: значимость строки сообразно с формулой $\frac{2-1}{2}=0{,}5$. Строка пятая: ◡′◡′◡◡|◡′(◡) повторяет третью (слоговая разность рифмы—не идет в счет); по той же формуле мы получим опять «0,5»; разность пауз (отсутствие запятых) через строку выражается в поправке меньшей, чем 0,1; и—не играет роли (если бы строки лежали рядом,—поправку надо бы было сделать); последняя шестая строка повторяет пятую: ◡′◡′◡◡|◡′; ее знак—«0». Повторяю: от рифм, после сказанного в предыдущем отрывке, мы сознательно отвлекаемся.

Строфная сумма шестистрочия: $0+0+1+0{,}5+0{,}5+0=2$. Приведя к четырехстрочию, имеем: $\frac{2\times 4}{6}=1{,}3$.

На основании подобной же скрупулезной слуховой ощупи и записи строк получаем строфные суммы всего стихотворения.

Для второй строфы: $0{,}6+0{,}4+0{,}6+0{,}2+0{,}2+1=\frac{3.4}{6}=2$

Для третьей: $1+0,4+0,9+0,2+0,8+0,8=\frac{4,1\times 4}{6}=2,7$

Для четвертой: $1+1+0,7+0,4+0,7+0,5=\frac{4,3 . 4}{6}=2,9$

Для пятой: $0,2+0,9+1+0,9+1+0,8=\frac{4,8\times 4}{6}=3,2$

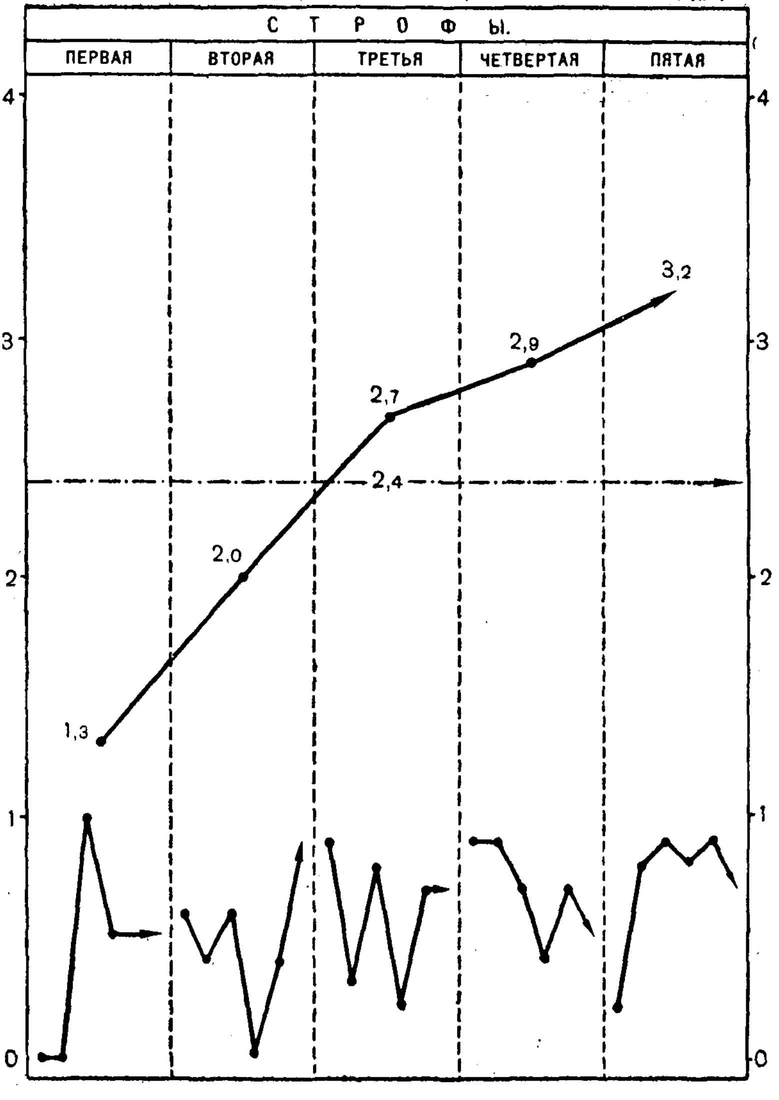
Теперь беру масштаб до «4», разделенный на «4$\times$10» делений (в 0,1 каждое); и строю на нем: 1) строчную кривую (внизу); 2) строфную кривую (наверху).

Вот схема кривой (см. чертеж № 1 на стр. 109).

Строки строф слагают строфный жест, соединимый со смежными, в кривой строк; верхняя кривая построена на суммах, приведенных к «*4*» (т. е. уровни умалены по сравнению с действительными суммами); разрезающая кривую горизонталь, построенная на уровне *2,4*, являет среднюю высоту стихотворения.

Что есть тут высота и низкие уровни: т. е. контрасты *1,3* и *3,2*? Первая сумма выражает преобладание повторов, понижающих сумму; вторая—контрастов, или антитез; в преобладании т е з — меньше пульсации; преобладание антитез динамизирует ритм; а в отношении групп тетических к антитетическим в синтезе ритма, отображенного композицией всей кривой, и п а д е н и е, и в з л е т — одинаково суть ритмические средства для какого-то выражения внутреннейшей интонации, ибо в процессе счисления счислено все: и к а н о н, и отступление, и пауза, и препинательная заминка, и улегчение, и отягчение; будь тут хореи, спондеи, пэоны или какие иные формы (эпитриты, хориямбы), все они счислены без различия отношения к ним, как «ч то-т о»; и все это, конструируя знак строки, конструирует и знак строфы; ритм и есть вся конструкция, т. е. взаимоотношение всех точек друг

„МОРОЗ И СОЛНЦЕ" ЧЕРТЕЖ № 1



к другу: вид конструкции, ее непредставимость в среднем *2,4*, и есть знак выражения в ритме аритмологической фигурности комплекса чисел, состоящей из так-то на плоскости расположенных частей (всегда так-то, а не как-то); проблемы ритма в кривой вынесены из сферы средних абстракций (в «общем и целом»), а также из сферы аналитического разложения ряда на выхваченные из него точки; вместе с тем: фигура кривой не говорит нам уже ни о каких метрических моментах; такая фигура, как показанная, случайно может возникнуть, как результат счисления, с любого трехдольника (редчайший, но не невозможный случай); она кричит о том, что ритм не есть ямб, хорей, ни сложение диподий, ни сложение строк ($\frac{n-1}{n}$ ничего не говорит о сложении), а о соотношении отношений; и далее: ни строфа, ни форма целого (рондель, сонет, стансы), взятая статически, ни в одном пункте не пересекает ритма; она свободна от него, как стоячая форма; и ритм свободен от нее, как форма в движении, а не в покое.

Тот, у кого метроном вместо уха, может спокойно не считаться с ритмикою; поэт восприятия может спокойно забыть о скандаторстве и отдохнуть в ему показанной сфере от всяких «тик-так» метронома.

Вопрос второй; что нам делать с кривой? Как, так сказать, схватить быка за рога, т. е. приступить к разглядению научно показанного — и показанного не в аналитическом хаосе отдельных точек, даже не в средней «точке» средней суммы; жалею любителей всего «среднего», ибо кривая ритма есть именно раз'ятие всего «среднего» в уровни; именно: разложение,

гибель, катастрофа «средних» точек зрения, декретированная нормою рассмотрения комплексов.

В этой проблеме аритмологического а не диференциально-аналитического подхода и состоит проблема чтения кривой, над которой я бьюсь года.

Но пока забудем о трудных заданиях метода подхода; выиск его—еще проблема лет; главный факт, кривая—в руках у нас прочно: она—читаемое сырье, не загнивающее от неумелого обращения с ней; пыль этой неумелости легко стираема: не то, что бесфактичная словесность, которая ухватила ее за уязвимое место, угрем словесным выскользнет; и будет безнаказанно упражняться в новых, чисто словесных, номенклатурных и только бильбоке.

Научного закона, раз он опытно найден, не загрязнишь тысячами не только серий рабочих гипотез, но даже—horribile dictu—серией поэтических и «мистических» восприятий.

Проще взглянем на факт перед нами лежащего явления кривой; и прежде всего — horribile dictu — прочтем ее по тексту: облечемся в текст Пушкина. Разглядим средний уровень *2,4*, и увидавши, что стихотворение разрезано средним уровнем на две части (1-я, 2-я строфа лежат ниже его и 3 следующих—выше), разрежем на эти две части текст отрывка; вот этот текст; курсивом набрана вторая часть; место разреза—пересечение кривой с своим средним уровнем.

И получим:

Мороз и солнце — день чудесный!
Еще ты дремлешь, друг прелестный;
Пора, красавица, проснись!
Открой сомкнуты негой взоры,
Навстречу северной Авроры
Звездою Севера явись!

Вечор, ты помнишь, вьюга злилась,
На мутном небе мгла носилась...
Луна, как бледное пятно,
Сквозь тучи мрачные желтела,
И ты печальная сидела —
А нынче... Погляди в окно:

Под голубыми небесами,
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит;
Прозрачный лес один чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет,
И речка подо льдом блестит.

Вся комната янтарным блеском
Озарена. Веселым треском
Трещит затопленная печь.
Приятно думать у лежанки.
Но знаешь: не велеть ли в санки
Кобылку бурую запречь?

Скользя по утреннему снегу,
Друг милый, предадимся бегу
Нетерпеливого коня,
И навестим поля пустые,
Леса, недавно столь густые,
И берег, милый для меня.

Композиция ритма отчетливо разрезана средним уровнем, равным *2,4*. Две первые строфы лежат ниже этого уровня на «*11*» и «*4*» делений (1,3 и 2); курсив прочих строф подымается от этого уровня к вышележащим делениям.

Но это же деление на две части является и делением смысловым; обе части в содержании суть *теза и антитеза*.

Теза: сон, воспоминание о мутном небе, луне, тучах и печали; это — печальное «вчера», из которого вырастает зов к пробуду. Антитеза: пробуд, солнце, свет, энергия и предприимчивость весело переживаемой жизни; сон печального «вчера» построен на *1,3* и 2; свет пробуда на *2,7*, на *2,9* и *3,2*. Минимум — бужение косности (1,3); максимум (3,2) — быстрый бег коня в солнечных и веселых полях. Соединив механически суммы максимума и минимума, получили бы: $\frac{1,3+3,2}{2}=2,3$; это теоретическое число почти совпало бы с фактическим числом нормали, равным 2,4 (разность лишь в *0,1*); 3-я строфа имеет величину 2,7; в ней описывается светлый факт, что—

Под голубыми небесами,
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит.

Мое описание — даже не комментарий, а отметка фактов: 1) таково деление стихотворения по уровням; 2) таково его деление по сюжету; 3) таково совпадение этих двух принципов деления; основание для деления в первом случае — счисление без всякого отношения к тексту; во втором — разгляд сюжета без какого бы то ни было отношения к форме, ритму, метру и т. д. В данном случае — результат тот же; делим ли по смыслу, по ритму ли, — черта деления разрезает организм целого в том же месте. Никаких выводов из констатации этой не делаю; может быть, такое совпадение — случай (по теории вероятности — редчайший, исключительный случай); во всяком случае, мой «игривый» жест облечения кривой в текст ставит необходимость к повторению этого опыта; все мои долгие сидения над кривыми, — лишь повтор опы-

та, насчитывающий сотни опытных проб; и из того, что я до сих пор не бросил «п у с т о̆й» затеи, не вытекает еще никакой «мистики»: и упреки, мне бросаемые тут, гораздо «мистичнее» моих игривых проб, ибо они—ничем недоказуемое прозирание в тайники моего сердца—и прозирания, и прорицания: «духо́трица́ния».

Перехожу к беглому разгляду строчной кривой [1]; предупреждаю, что пока отсутствует статистика разбора ходов по десятичным знакам и индексы текстов к ним; здесь, в разгляде именно строчной кривой, подстерегают нас «д е р е в ь я л е с а», среди которых мы можем утерять л и н и ю л е с а; т. е.,—отдаться немотивированному психологическому истолкованию, которое нужно, где можно элиминировать; но за отсутствием формального изучения скачков по уровням, как приемов,—не за что подчас ухватиться; «психологизирование» здесь—не прием, а пока еще отсутствие приема́, за неимением изученных фактов; но в о л к о в бояться и поэтому «в л е с н е х о д и т ь»—не есть научный прием. Наука всегда шла в леса фактов, боролась с волками и их убивала.

---

[1] О строчной кривой этого отрывка я бы мог написать отдельный доклад, вообще: анализ кривой любого стихотворения лишь в докладе выявит все подмечаемые особенности; в данном очерке от всего этого приходится отвлекаться, экономия места; и приходится уже по чисто техническим условиям воспроизведения отказаться от приведения график, требующих клише (слуховой записи), от «реала» моих счислений; следовало бы составить таблицы по крайней мере из трех колонок: в первой приводить текст; во второй—его слуховую запись; в третьей число строчного отношения; от материалов записи приходится отказаться; и даже, где можно, отказаться от материала цифр, пользуясь лишь их результатами для кривых.

Возьмем, например, шестистрочный жест первой строчной кривой (из пяти, слагающих всю кривую); весь жест построен на взлете третьей строки с минимума на максимум (от «*0*» к «*1*») и дальнейшему падению на новый уровень *0,5*, противополагающийся и нолю и единице; итак: 0,0; и — взлет: 1; чему это соответствует в тексте строк? «Ты дремлешь» — «0» «Пора, красавица, проснись» — взлет, или — вершина жеста всей строфы; далее — новые уровни двух строк с *0,5*. Чему они соответствуют? Вытекающей из «проснись» консеквенции (или подразумеваемому придаточному предложению): «Проснись для того, чтобы» — 1) открыть взоры, 2) и явиться навстречу Авроре... Мы ждем, что же дальше? И новое, коленчатое падение, ровно настолько же делений (на «5»): с 0,5 на 0.

Навстречу северной Авроры
Звездою Севера явись!

Но логически: три последних строчки являются следствием, вытекающим из пробуда, а пробуд — абсолютным контрастом сна; и вот кривая первых двух строк (0,0) темы сна скачет к контрасту пробуда (1); а следствие пробуда (три строки конца) рисуют некую симметрию падения: с «*1*» на — 0,5; и далее: равный упад с *0,5* на *0*. И здесь скажем, что такой ход не крутого упада, но упада все же, очень часто сопровождает жизнь кривой при текстовом переходе от причины к действию, от основания к следствию. То же и относительно целого строф; имеем сперва темп крутого взлета: с *1,3* на *2*; с *2* на *2,7*; с *2,7* на *2,9*; с *2,9* на *3,2*.

Вся кривая — гармонический взлет без крутых углов:— взлет — равномерный, соответствующий равно-

мерному под'ему бодро-веселого настроения стихотворения.

Я мог бы подтвердить, имей я место, десятком примеров, что таким полупадениям кривой соответствуют описания действий, вытекающих из причин; весь жест кривой «когда волнуется желтеющая нива» построен на этом ходе кривой.

Во второй строфе нас в жесте кривой, не правда ли, интересует контраст взлета последней строки по сравнению с предыдущим уровнем; он-то и определяет целое жеста; но последняя строка второй строфы находится в противоположении с 5-ю предыдущими; в них описано «печальное вчера»; шестая строка кричит противопоставленностью:

А нынче... Погляди в окно.

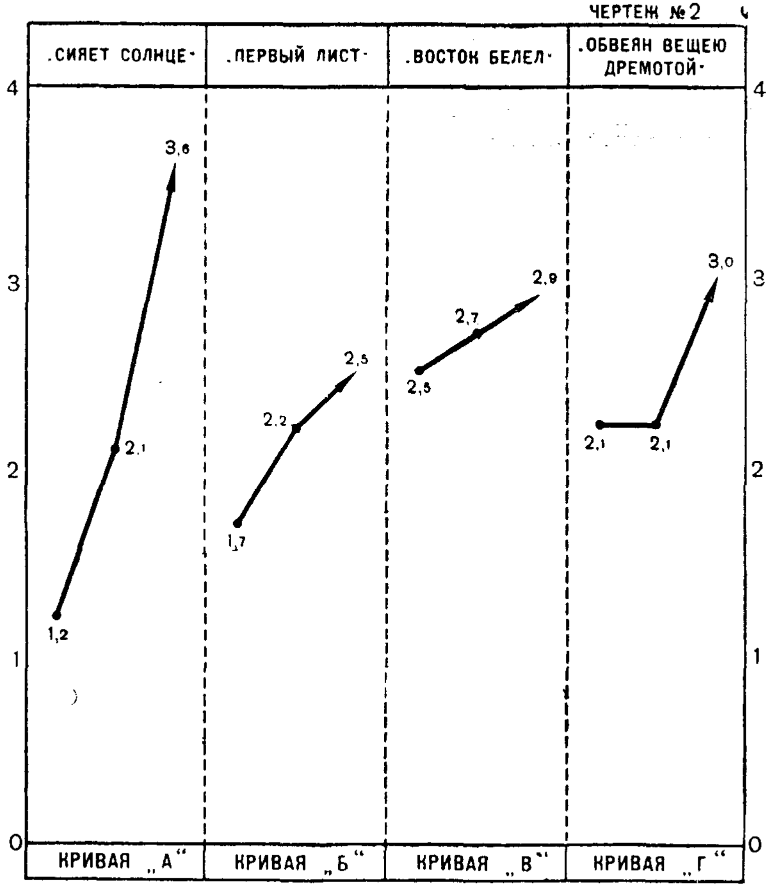
За ней — взлет всей линии, построенной на строфах; она переломная во всем стихотворении; и текстовому перелому, загаданному ей в жесте уровней, соответствует взлет высот с «0» на «*1*».

Это опять не «мистика», а констатация факта, который и становится побудительною причиною моего показа кривых.

2. ВОСХОДЯЩИЕ КРИВЫЕ

Вот группа кривых, обозначенных буквами *а*, *бе*, *ве*, *ге* (см. чертеж № 2 на стр. 117).

Кривые счислены со стихотворений Тютчева; я подобрал не по тексту их, а по форме; форма—перманентный под'ем (увеличение динамики столкновения строчных вариаций); даны в местах строчек строфные суммы; под'ем соответствует сердцебиению; сердце вполне неслучайно относится физиологами к ритми-



ческой системе; ритм—конденсация глубочайшего бытия, определяющего сознание содержания.

Для простоты воспроизведения показан ракурс масштаба без сети делений; уровни соответствуют реальным высотам.

Рассмотрим кривые.

Кривые «*а*», «*б*», «*в*» — противопоставлены отчасти «*г*»; в первых трех — равномерный под'ем; в «*г*» дана стационарность уровня первых двух строф; но основная тенденция—взлет: увеличение строфных сумм; эти суммы для «*а*» суть 1,2 + 2,1 + 3,6; для «*б*» — 1,7 + 2,2 + + 2,5; для «*в*» — 2,5 + 2,7 + 2,9.

Теперь о сюжете в связи с эмоциональным переживанием; стихотворения *а*, *б*, *в*, рисуют под'ем чувств при созерцании образов радостно-торжествующей природы. Стихотворение «*а*» — «Сияет солнце, воды блещут»; «*б*» — «Лист зеленеет молодой»; «*в*» — «Восток белел»; общий тон «*а*», «*б*», «*в*» —радость восхода жизни и просветленья души. Во всех трех стихотворениях конец есть раскрытие душевного содержания в ответ на расцвет природы: от природного расцвета к расцвету души.

Вот «*а*» (см. чертеж № 2).

Сияет солнце: во всем — блеск и трепет (первая строфа с суммой 1,2); избыток жизни и растворенный любовью воздух (вторая строфа с суммой 2,1, т. е. со скачком под'ема на 9 делений); н о — в избытке упоенья нет сильней упоенья «т в о е й» улыбки умиленья (результирующая смысл третья строфа с суммой 3,6, т. е. со скачком под'ема, равного 15-ти делениям: большой скачок); скачок под'ема к третьей строфе равен скачку под'ема с первой на вторую «*9*», «п л ю с» еще «*6*» делений; это «+ *6*» в линии под'ема — под'ем под'ема; третья строфа подчеркнута интонационным ударом ритма; но и ее содержание — сюжетно-смысловой удар:

Но и в избытке упоенья
Нет упоения сильней
Одной улыбки умиленья
Измученной души твоей.

«Нет упоения сильней»—заострение смысла; кривая тут именно гласит: «нет под'ема выше». А смысловому «н о и» как бы соответствует: мало того, что под'ем с второй строфы на третью столь же велик, т. е. берутся вверх те же 9 делений; «н о и» в избытке под'ема прибавляются, так сказать, сверх комплекта шесть лишних делений; под'ем выражен так: $9+(9+6)=25$ делениям не оборванного падением под'ема. Так, что и здесь имеем: 1) смысловой перевес — третья строфа; 2) перевес под'ема—третья строфа; 3) узор ритма и узор содержания налагаемы друг на друга.

К р и в а я «*б*»: стихотворение «Первый лист».

Первая строфа: «Лист зеленеет молодой»—картина зеленения; сумма 1,7; вторая строфа: зелень — прозябшие грезы оголенных берез; сумма — 2,2 т. е. — скачок под'ема в «5» делений; третья строфа: воспета красота листьев—победа жизни над смертью; сумма—2,5; скачок под'ема—меньший (3 деления); диапазон под'ема меньше; и отстояние в под'еме к третьей строфе — меньше; интонационно-ритмический контраст лежит на второй строфе; а смысловой? Тоже: раскрытие содержания — в мысли второй строфы: о грезах березы, ставших листьями; слишком больших контрастов в линии под'ема—нет; нет крутизны под'ема первого стихотворения, но и—нет крутизны в заострении содержания: нет «*но и*»; и—«н е т у п о е н и я с и л ь н е й».

Интонация в ритме и в смысле—одна.

К р и в а я «*в*» Стихотворение «Восток белел».

Первая строфа: восток — белел; небо трепетало; сумма — 2,5; вторая: восток — *алел*; во взорах ее — *ликовало* небо; сумма—2,7 под'ем — «2» деления; третья: восток воспылал; ее огневые слезы умиления — катились; сумма — 2,9; т. е. — тот же под'ем на «2» деления. Вся

линия построена на равномерном прибаве «*0,2*»; она — математическая прямая, слегка наискось пересекающая среднюю горизонталь: редкий случай гармонического изменения высот; но и текст содержания — редкий случай перманентного, без скачков, ровного просияния 1) неба, 2) души; небо востока дано в трех фазах: восток — 1) белел, 2) алел, 3) вспылал; фазам зари соответствуют фазы «*ее*» душевного состояния: 1) молилась, 2) ликовало небо во взорах, 3) огневели слезы восторга; нигде нет перевеса в нарастании ее чувств; чувства ее загораются так, как небо: белеют, алеют, пылают; все стихотворение — ровно усиливаемый параллелизм: душа как и небо. И математическая прямая восхода выражает это прямой поднятия без излома.

Опять—то же явление.

Кривая «*г*»: «Овеян вещею дремотой»[1].

---

[1] Суммы строчных отношений для четырех приводимых стихотворений:

«Сияет солнце», 12 строк, 3 строфы; первая строфа: $0+0+1+0{,}2=1{,}2$; вторая: $0{,}6+0{,}5+0{,}5+0{,}5=2{,}1$; третья: $1+1+0{,}6+1=3{,}6$.

«Первый лист», 16 строк, 3 строфы; первая (5 строк): $0+1+0{,}2+0+1=2{,}2$; $\frac{2{,}2.4}{5}=1{,}7$; вторая (5 строк): $0{,}5+0{,}2+$ $+1+0{,}5+0{,}5=2{,}7$; $\frac{2{,}7.4}{5}=2{,}1$; третья (6 строк); $1+0{,}6+0{,}9+$ $+0{,}7+0{,}6+0=3{,}8$; $\frac{3{,}8.4}{6}=2{,}5$

«Восток белел», 12 строк, 3 строфы; первая: $0+1+1+$ $+0{,}5=2{,}5$; вторая: $0{,}7+0{,}5+1+0{,}5=2{,}7$; третья; $0{,}7+0{,}6+$ $+0{,}9+0{,}7=2{,}9$.

«Овеян вещею дремотой», 14 строк, 3 строфы: первая: (5 строк) $0+1+1+0{,}6+0=2{,}6$; $\frac{2{,}6.4}{5}=2{,}1$; вторая (4 строки): $0+0{,}1+1+1=2{,}1$; третья (5 строк): $0{,}5+0{,}9+1+0{,}8+$ $0{,}5=3{,}7$; $\frac{3{,}7.4}{5}=3$.

Здесь кривая резко отступает от приведенных трех первых; вместо перманентного под'ема уровней строфных сумм, эти суммы в двух первых строфах — стационарны; линия между ними не под'ем, а горизонталь на уровне двух строфных сумм: «*2,1*» и «*2,1*», третья — под'ем на «*9*» делений, дающая резко выраженный угол с горизонталью и этим явно противопоставленная первым строфам. В смысловом отношении наблюдается раздвоение; описывается природа увядания, а не расцвета (стационарные уровни *2,1* и *2,1*); описанию противопоставлен вывод и вовсе не тот, который можно было бы сделать из увядания, хотя и поданного светло, а—обратный ожиданию:

Как увядающее мило,
Какая радость в нем для нас...

Смысл четвертого стихотворения так противопоставлен первым трем, как их кривые; там кривая—стационарный под'ем; здесь стационарная горизонталь сламывается под'емом; контраст конца интонационно резче; но и интонация смысла («какая радость в увядании») резче подчеркнута. Хотя — увядание, однако — какая радость; «хотя» — горизонталь; «однако» — угол, с ней образуемый; интонация, влагаемая кривой в текст, и есть вложение не вложенного в слова «хотя — однако». В противовес трем стихотворениям, выше разобранным, кривая которых сопровождает природу расцвета взлетом вверх, здесь кривая, сопровождающая природу увядания—не взлет, а горизонталь; взлет — смысловое раскрытие картины (3-я строфа).

Общее четырех кривых — в них нет спуска вниз (угла вниз); общее четырех текстов — в них нет унынья, грусти; даже увядание — радостно.

3. КРИВАЯ КОЛЕНЧАТОГО ВОСХОДА

Первый вопрос, поднимающийся над разглядом кривых, есть вопрос, что из него вытекает; под'ем кривой соответствует ли под'ему образов, настроений и мысли?

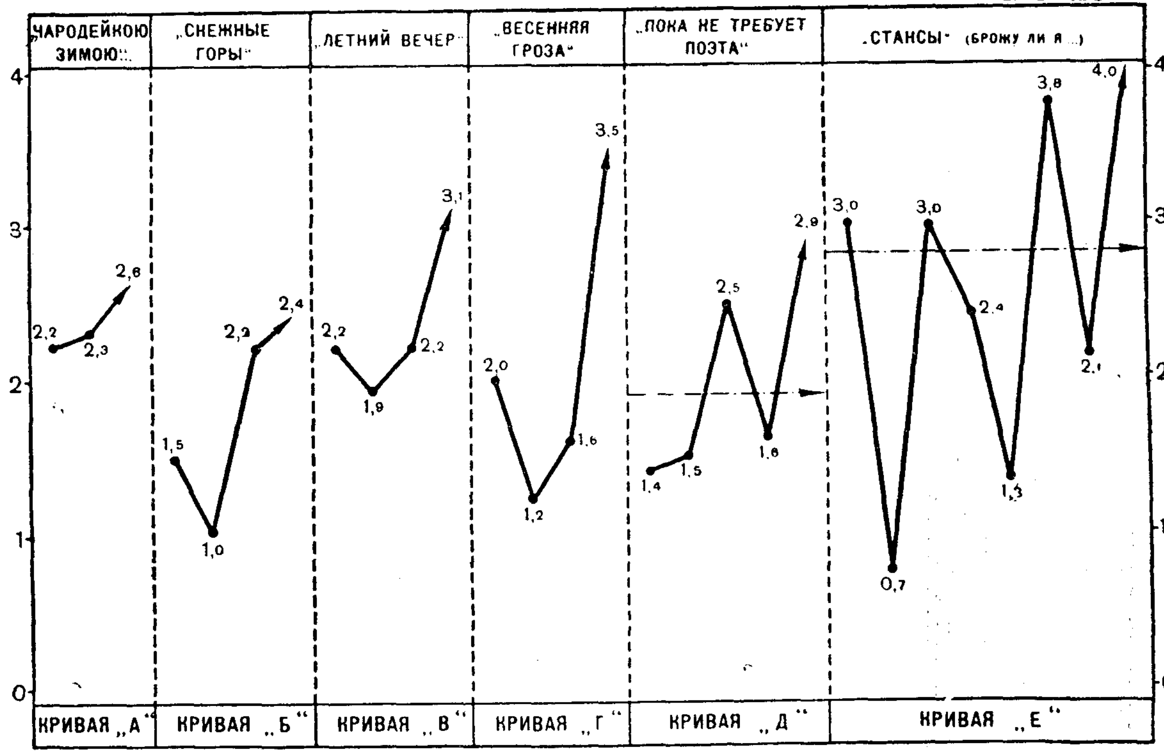
Такой вопрос наивно догматичен, если угодно — «мистичен»; разумеется, — так нельзя ставить вопроса; и, забегая вперед, скажу: факты решают вопрос отрипательно; под'ем уровней не соответствует всегда под'ему эмоций; чаще — соответствует; основания соответствия глубже поставленного вопроса; под содержанием, глубже его, так сказать,—интонация содержания, жест содержания; и о нем поэт говорит, что его языку учится он; эта-то мина содержания и соответствует интонационному жесту кривой.

Вот новая группа кривых *а, б, в, г, д, е,*. (см. стр. 123).

Кривые принадлежат следующим стихотворениям: «*а*» — «Чародейкою зимою околдован лес стоит» (Тютчев); «*б*» — «Снежные горы» (Тютчев); «*в*» — «Летний вечер» (Тютчев); «*г*» — «Весенняя гроза» (Тютчев) «*д*» — «Пока не требует поэта» (Пушкин); «*е*» — «Стансы» (Пушкин).

Формы кривых — сложней; в них градационный переход от рассмотренной формы прямого под'ема («а») к коленчатому или гребенчатому строению «Стансов», уже являющему сложность; группа же «*б*», «*в*», «*г*» кривых, будучи еще близкой к рассмотренной, противопоставлена ей, углом падения уровня, построенного вторыми строфами, после которого — перманентный, уже рассмотренный под'ем, то кончающийся фермато высокого взлета, (тип «*г*»), то

ЧЕРТЕЖ № 3


„ЧАРОДЕЙКОЮ ЗИМОЮ"
„СНЕЖНЫЕ ГОРЫ"
„ЛЕТНИЙ ВЕЧЕР"
„ВЕСЕННЯЯ ГРОЗА"
„ПОКА НЕ ТРЕБУЕТ ПОЭТА"
„СТАНСЫ" (БРОЖУ ЛИ Я ...)
КРИВАЯ „А"
КРИВАЯ „Б"
КРИВАЯ „В"
КРИВАЯ „Г"
КРИВАЯ „Д"
КРИВАЯ „Е"

переносящий это фермато взлета на следующую за падением строфу. Линии *«д»*, и *«е»*, сложнее линий *«а»* *«б»*, *«в»*, *«г»*; пока отвлечемся от них; итак: перед нами группа кривых — *«а»*, *«б»*, *«в»*, *«г»*.[1]

Кривая *«а»*: «Чародейкою зимой»...

Первая строфа: картина леса в снегу; вторая: лес очарован волшебным сном (взлет на одно деление); третья: солнце его осветит и он вспыхнет ослепительной красой (взлет — 3 деления).

Содержание стихотворения — радостно спокойное; интонация, — не сильно выраженная, — на третьей строфе (ей соответствует и наибольший, все же не слишком большой под'ем).

Тип этого жеста рассмотрен в предыдущем отрывке.

Содержание текстов кривых *«б»*, *«в»*, *«г»* построено на противоположении так, как противоположение отрезка кривой: от тезы вниз — отрезку кривой вверх; угол падения, вырезанный в общей тенденции кривой к под'ему, соответствует этому противоположению.

---

[1] Сумма строчных отношений.

«Чародейкою зимою» 15 строк 3 строфы, (по пяти каждая); после приведения строфных сумм к одинаковому масштабу (четырехстрочию) они дают: 2,2 + 2,3 + 2,6

«Снежные горы» (16 строк, 4 строфы) — дают: 1,5 + + 1 + 2,2 + 2,4.

«Летний вечер» (16 строк, 4 строфы) — дают: 2,2 + 1,9 + + 2,2 + 3,1.

«Люблю грозу в начале мая» (16 строк, 4 строфы) — дают: 2+1,2 + 1,6 + 3,5.

Колонки строчных отношений не переписываю; они даны в черновике.

В кривой «*б*» («Снежные горы») это противоположение есть вот что:

В то время, как полдневная
пора палит лучами, бока гор
дымятся лесами и внизу синеют
озера струи —
(падение сумм строф с «1,5» на «1») —
— (Противоположение) —
Горе, как божества родные,
Над усыпленною землей,
Играют выси ледяные
Лазурью неба огневой.
(взлет — 2,4)

Но этот взгляд подготовлен 3-й строфой, являющей с последней одно грамматическое строение, и не играющей самостоятельной роли, лишь подносящей, так сказать, последнюю строфу:

И между тем, как полусонный
Наш дольний мир, лишенный сил,
Проникнут негой благовонной,
Во мгле полуденной почил,—

даже не точка с запятой, а лишь запятая, тире, нераздельно спаянная с точкой интонационного удара, и далее:

Г о р е, к а к б о ж е с т в а р о д н ы е... и т. д.

Все стихотворение в смысловом отношении — разрез на верх и низ, на то, что кругом поэта и ниже, и на то, что над ним; смысл — в противоположении; и жест кривой «*б*» — противоположение; первая и вторая строфа развивают линию падения; третья и четвертая— взлетают; но расстояние высот их менее расстояния высот между 8-стишием конца, грамматически слитым в единство, от первых двух строф; первые две строфы отделены 5-ю делениями друг от друга; третья от четвертой лишь двумя; а расстояние между парами строф

(прыжок с угла падения вверх) есть пространство в 12 делений.

Противоположение высот низинам разрезает здесь стихотворение на 2 части; противоположение смысла— проходит здесь именно. Знакомая уже нам аналогия имеет место и тут.

Курьезная частность: зигзаг вниз кривой лежит на словах текста:

> Внизу, как зеркало стальное,
> Синеют озера струи.

Контраст стихотворения «Летний вечер» (кривая «в») — в контрасте падения ниже уровня (второй строфы) и ударного взлета к последней строфе; ему соответствует описание косности и тяготения небесного свода (1,9) и этой косности противопоставленного вечернего одушевления природы (3,1):

> И сладкий трепет, как струя,
> По жилам пробежал природы,
> Как бы горячих ног ее
> Коснулись ключевые воды.

В «Весенней грозе» (кривая «г») ударный высочайший взлет последней строфы, равно противопоставленный в высоте первым трем строфам («*3,5*», противопоставлённое «2 + 1,2 + 1,6»); первые три строфы—эмпирическое описание майской грозы; последняя — превращает действие грозы в мифологический символ (3,5):

> Ты скажешь: ветреная Геба,
> Кормя Зевесова Орла,
> Громокипящий кубок с неба,
> Смеясь, на землю пролила.

Угол же падения, построенный на 2-й строфе, не слишком резкий, соответствует вполне содержанию строфы (эмпирические подробности грозы, после удар-

ного образа первой, вводящей в грозу, где гром «как бы резвяся и играя, грохочет в небе голубом»)[1].

Три стихотворения («б», «в», «г») при сравнении друг с другом обнаруживают: 1) контраст между частями, соответствующий контрасту между углом падения и точкой максимального взлета; 2) последняя строфа их — завершает взлет; и на этот взлет падает смысловое заряжение образа природы свойствами одушевленного существа (мифологизация, символизация): в *«б»* горы становятся «божествами в венцах», в *«в»* у природы в «жилах» бежит трепет, в *«г»* сама гроза — Геба. В последней строфе стихотворения *«г»* — максимум «мифа»; и ему соответствует — максимум взлета: сразу на 19 делений.

И здесь замечу: типичная особенность кривой Тютчева в том, что в ней превращению образа в символ всегда почти соответствует взлет, или угол взлета, построенный между двумя падениями (как в «Фонтане»).

Ознакомившись с тенденциями 9-ти простых кривых, возьмем более сложную, коленчатую кривую *«д»*; в ней два взлета и два упада; и между ними нормаль; первые две строфы ниже нормали (на *«1,4»* и *«1,5»*); а противостоящие верхние уровни 3-й и пятой строфы — выше нормали (на *«2,5»* и *«2,9»*).

Вот текст низких уровней:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен.
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира
Быть может, всех ничтожней он.

[1] Отсылаю к тексту Тютчева для разгляда подробностей.

Уровень строф: «*1,4*» и «*1,5*»; содержание сон, малодушие, не озаренное вдохновением ничтожество.

Приведем высокие уровни, т. е. строки 3-й и 5-й строф.

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,—
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел...

Бежит он, дикий и суровый
И звуков, и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

Комментарии излишни.

Четвертая строфа живописует момент между озарением и выполнением замысла; поэт, переживая тяжесть обстания средою, однако, уже не клонит гордой головы; числовой лейт-мотив тяжести повторен низким уровнем; но уровень выше прежде поданных: 1,6; нормаль — 1,9. Над ней — вдохновение и бегство к выполнению, к творению; под ней — косность, тяжесть не динамизированной среды; но путь поэта в этом низком уровне (1-я, 2-я, 4-я строфы) лежит от малодушия к постепенному высвобождению себя; низкие уровни кривой рисуют постепенный, хотя и малый, под'ем 1,4 + 1,5 + 1,6.

Кривая «*е*» наиболее сложная, рисующая гребенку под'емов и падений; но вся гребенка сдвинута вкось, так что в ней и высоты и низины в целом—поднимаются; кривая «*е*»—кривая «Стансов» Пушкина.

Проделаем опыт: вырежем строфы, лежащие ниже средней, и склеим их; получим 4-строфный отрывок, или—целое низких уровней.

Вот он:

Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь ни видно нас,—
Мы все сойдем под вечны своды,
И чей нибудь уж близок час...
Младенца ль милого ласкаю,—
Уже я думаю: «Прости!
«Тебе я место уступаю.
«Мне время тлеть, тебе цвести...»
День каждый, каждую годину
Привык я думой провожать,
Грядущей смерти годовщину
Меж них стараясь угадать...
И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать

Содержание: своды гроба, время тления, смерти годовщина, неизбежность истления. Уровни приводимых строф: 0,7 + 2,4 + 1,3 + 2,1; 4-я строфа (в моем компоненте отрывков—2-я) имеет вышележащую сумму; в ней—вместе с порой тления подана тема: цветения ребенка; в прочих—уровни ниже; в гребенке целого они рисуют 3 угла ущельев низа; но градация этих углов все же—под'ем: 0, 7 + + 1, 3 + 2, 1.

Теперь вырежем и склеим высоколежащие строфы, рисующие поднимающуюся градацию от «*3*» к «*4*»: 3 + 3 + 3,8 + 4.

Вот им соответствующий текст:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,—
Я предаюсь моим мечтам...
Гляжу ль на дуб уединенный,—
Я мыслю: патриарх лесов

Переживет мой век забвенный,
Как пережил он век отцов.
И где мне смерть пошлет судьбина:
В бою ли, в странствии, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?...
И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Равнение строф по уровням произвело удивительное действие; сцепление низких уровней сгустило уныние их; первый отрывок глубоко пессимистичен и безысходен; сцепление в целое высоких уровней столь же подчеркнуло легкую бодрость, даже молодечество в отношении к смерти: «И где мне смерть пошлет судьбина»?—звучит беззаботно; особенно подчеркнулось примирение с миром: «И пусть», звучащее, как «да будет», благословляет: «младую жизнь», «патриарха лесов» и «вечную красу»; этим максимумом уровня («4») с его «да будет» определилось целое; но и первая строфа начинается в линии высоты; и оттого: ее содержание («я предаюсь... мечтам») интонационно более относится к ряду «и пусть», чем к ряду «тления»; «тление», вторая тема, сжата первой темой, ставшей последней, как тема побежденная; и оттого: уровни низкие в своей градации все же восходят: 0,7+1,7+2,1.

В совпадении колен кривой с коленами содержания выявляется новая ритмическая интонация; стихотворение—имеет все признаки сонатной формы: сперва подается первая тема: думы (о вечной красе) на «3»; потом подается вторая тема (могила) на 0,7; далее, как в сонате,—контрапункт тем с победой первой темы

в максимальном «и пусть»; этим и определяется интонационная тональность «думы» поэта; она—спокойная, светлая, она даже вторую тему подтаскивает вверх. И здесь, после 11-й кривой, позволю себе сделать первый гипотетический примысл, нисколько не обязательный для читателя.

Я думаю, что интонационная тональность меняет рельеф текста и заставляет задуматься над тем, правильно ли мы толкуем текст, достаточно ли мы в него глубоко вникли; начинает выясняться громадный смысл изучения мной получаемых кривых; казалось бы: текст, сознательно задуманный, и в отвлечении от него получаемая кривая, должны не совпадать ни в одной точке; что общего между лирическим волнением и случайным фактором, что счисленные строки дают «*2*», а не «*3*»? Ну—положим случайно и совпадет соотношение уровней с соотношением отрывков текста но это — исключение.

В том-то и дело, что так могут говорить лишь за зеленым столом: т.-е. люди, ни разу ничего не счисливщие; а мой 15-летний опыт счисления кричит о другом; совпадение соотношений уровней с соотношением текстовых отрывков (параллелизм) есть эмпирическое правило у лучших лириков; а обратное, т.-е. несовпадение, — редчайшее исключение; скажу более: встретив ряд полупрочитанных или недопрочитанных кривых, — я скорее относил их неясность в отнесении к тексту к своей ограниченности; ибо не раз я был крепко проучен наиболее трудно читаемой кривой Пушкина (наиболее изощренной); я годами не понимал той или иной кривой в интонационном смысле; и вдруг: мне открывалась глубочайшая интонация, показывающая в тексте Пушкина порой бездонную глубину; так что я более

верю кривой текста, нежели «здравому смыслу»; я, как бы, кривой говорю:

Я понять тебя хочу:
Темный твой язык учу.

Откровенную аритмию между кривой и текстом я встретил всего один раз: у Алексея Толстого (поэта) в его послании к одному из славянофилов; но это исключение скорей подтвердило правило: стихотворение—ужасно пошло, хотя там и «вдохновение» и «нёбеса»; словом: «как полагается». Стихотворение было написано от «так полагается писать»; а кривая уличила А. Толстого: не полагается поэту писать от «так полагается».

Я думаю: в кривой отражена внутренняя интонация поэта в момент услышания, или создания темы, когда он бежит к творчеству «и звуков, и смятенья полн».

4. НИСХОДЯЩАЯ КРИВАЯ (ПРОСТАЯ И КОЛЕНЧАТАЯ)

Разглядим теперь линии с доминирующей тенденцией к падению уровня. (См. чертеж № 4 на вкладном листе к стр. 136).

На чертеже № 4 показаны «*8*» кривых (перенумерованных), являющих полную гамму перехода от перманентного всхода через почти горизонтальную вытянутость 1) к простому падению, 2) к падению коленчатому, т. е., прерванному взлетами уровней.

Линия «*№ 1*» поставлена лишь для сравнения; это уже разобранный отрывок «Восток белел» с постепенным под'емом переживаний (и—кривой).

Линия № 2 являет собой тютчевское стихотворение, посвященное смерти Гёте; колебание уровней 3 строф лишь на трех делениях: *3*, потом *3,3* и почти воз-

врат к тезе, т. е. *3,1*; под'ем и падение уравновешены в ней в общую тенденцию к горизонтали; содержание первой строфы: Гёте—лучший лист на древе человечества (3); второй: жизнь Гёте, подобная беседе листа с бурями и игрой с зефирами (3,3); третьей: смерть Гёте, подобная жизни Гёте; он не умер, но «сам собою пал, как из венка» (3,1). Бытие Гёте как бы включает в себя спокойное радостное его угасание; вот—удар содержания; но и ритмически интонационный удар в почти одинаковости уровней: 3 и 3,1; эмпирика жизни, как таковой, показана под'емом второй строфы, эту эмпирику трактующей, но—малым (с 3 на 3,3), а угасание—небольшим склоном (с 3,3 на 3,1); но этот склон—легкий; самое умирание Гёте—победа бытия (в его сознании); и этому заключению смысла соответствует уровень строфы; он — склон с 3,3 на 3,1; но он равен, даже на 0,1 выше уровня тезы стихотворения.

Все оттенки смыслового жеста сопровождены жестом уровней; и даже выражены тенденцией целого: почти горизонталью; математическая горизонталь в диалектике уровней означала бы абсолютное равенство жизни и смерти; или—бессмертия Гёте. Оговариваюсь: уровень в каждом стихотворении свободно определяется тезой; он — свой для каждого стихотворения; но раз он выбран, — иные уровни сопровождают контрасты содержания; если теза внизу, то чаще всего антитеза—наверху; повторяю: содержание тезы не играет роли в выборе уровня; светлая теза может лежать внизу; мрачная—наверху; но раз она выбрана, например низом, можно сказать с уверенностью, что верхние уровни будут антитетичны (в смысловом отношении).

И еще—повторяю: в каждой кривой высота лежания и глубина падения определяются не положением относительно средины масштаба (в данном масштабе **таким делением** является число 2), а средним уровнем данного стихотворения; если он, например, *0,9*, если *2*—максимум, а *0,3*—минимум, то контрастность кривой во взлете с *0,3* на *2* больше контрастности, например, с минимума *3* на максимум «*4*», развиваемого в другом стихотворении, со средним уровнем в *3,5*; в стихотворении первом *2* значит «выше», чем *4* в стихотворении втором, ибо в первом стихотворении *2* есть вышележание на 11 делений от среднего уровня, а во втором *4* есть вышележание только на 5 делений.

Температурное 37° для каждого стихотворения—свое.

Кривая № 3 являет первый пример упорно падающей линии; его строфные суммы: 3+3,1+2,5+1,4. Это—«Телега жизни» Пушкина.

Содержание строф: первой: легка телега жизни, везомая седым временем (3); второй: смолоду мы, бодрые, торопим время: «Валяй по всем по трем!» (3,1); третьей: в полдень уже—убывание жизни; «нет уж той отваги...; нам страшней» (падение с 3,1 на 2,5); четвертой: под старость мы уже «дремлем», т. е., равнодушны ко всему; а время гонит... в смерть (новое падение, еще большее: с 2,5, на 1,4). Опять: падение линии, раз теза «время юности» вверху,—падение сопровождает: падение сил жизни в смерть.

Из сопоставления трех жестов трех кривых вытекают интересные аналогии: № 1—перманентное просияние и перманентный под'ем кривой; № 2—уравнение жизни и смерти в гармонии просветления и уравнение уровней кривой; почти горизонталь; № 3—победа кос-

ности и смерти над жизнью и явный жест упаданья всей линии (см. чертеж № 4—приложение к стр. 136) [1].

Кривая № 4 интересна падением последней строфы, возвращающей к тезе первой строфы: от *2* к *2* через промежуточный под'ем 2-й и 3-й строф: 2,4+2,6. Морфология ее формы—2+2,4+2,6+2; от *2* к 2. Стихотворение—2-й отрывок из «Наполеона» Тютчева; первая строфа: «Две силы чудно в нем слились» (2); вторая: Наполеон — сочетание орла и змеи (2,4); третья: «освежающая сила его души не озарила» (2,6); и — смысловой вывод последней, четвертой строфы:

Но о подводный камень веры
В щепы разбился утлый челн.

И тут кривая падает: с *2,6* на *2*; итак: жизнь Наполеона—круг: от о. Корсики через мир, трон,—к о. Елены, т. е. от—*2* к *2*.

Кривая № 5—«Предрассудок» Баратынского; даны 3 строфы; кривая сперва дает восход: 3+3,2; но третья строфа—упад: с 3,2 на 2,4; первая и вторая строфы: история предрассудка, как обломка «древней правды» в современности; третья, упадная,—смерть предрассудка.

Кривая № 6 рисует интересное коленчатое строение: это—гребенка, как и «Стансы» Пушкина, но опущенная

---

[1] Строчные суммы для кривых № 2 и № 3.

«На древе человечества высоком», 12 строк: для первой строфы: 0+1+1+1=3; для второй: 1+0,5+0,8+1=3,3; для третьей: 1+0,5+1+0,6=3,1.

«Телега жизни», 16 строк; для первой строфы: 0+1+1+1=3 для второй: 0,5+1+1+0,6=3,1; для третьей 0+0,6+0,8+0,9=2,3: для четвертой 0+0,8+0,5+0=1,3

вниз, где и высоко лежащие и низко лежащие строфы в градации упадают; высоко лежащие с *3,4* на *2,6*; низко лежащие рисуют уступы падений 2,6+2,3+2+1,9 (см. чертеж № 4). Эта кривая принадлежит «Бессоннице» Тютчева.

В тезе первой строфы (2,6) подан ночной бой часов, внятный каждому, «как совесть»; вторая, четвертая и шестая строфы — падения (*2,3+2+1,9*); между ними—взлеты, но ослабевающие: на *3,4* на *2,6*; второй взлет достигает лишь уровня тезы, с ней сливаясь; во взлетах: в первом взлете — активная борьба нас с «природой целой» (3,4); но во втором взлете наша борьба сломлена («нас... забвеньем занесло»), хотя в противовес нам показано новое младое племя (тоже борющееся); но вероятно активность новой борьбы и пассивность сломленных во внутренней интонации поэта нейтрализовались в ничто; и мы подготовлены к тому, что этот второй взлет в целом уровне—даже не взлет, а наше цепляние за жизнь; потому-то второй взлет—относительный; он—взлет между двумя упадами (*2* и *1,9*); по существу же он есть *2,6* первой тезы, описывающей:

Часов однообразный бой,
Томительная ночи повесть.

Томление вписано уже в нашу борьбу за наше «неумирание».

Теперь об упадах (вторая, четвертая, шестая строфы)—на 2,3 на 2, на 1,9; вторая описывает—глухие времени стенанья, пророчески - печальный глас (этот глас пророчит нам гибель); четвертая описывает наше превращение в призрак, стоящий вдали от жизни (в нашем еще пока представлении); а последняя—про-

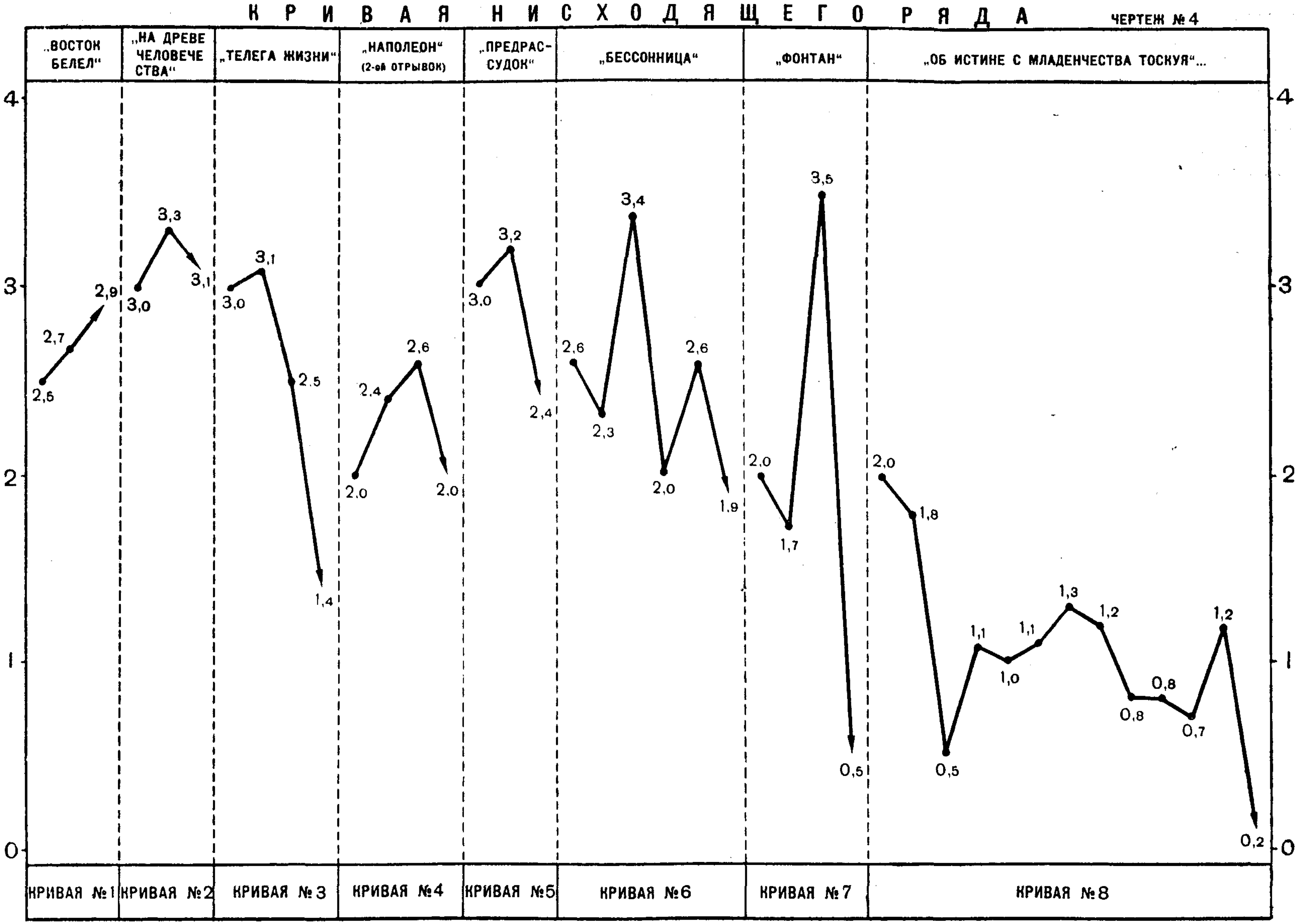
4

3

2

1

0


КРИВАЯ НИСХОДЯЩЕГО РЯДА
ЧЕРТЕЖ № 4
„ВОСТОК БЕЛЕЛ"
„НА ДРЕВЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА"
„ТЕЛЕГА ЖИЗНИ"
„НАПОЛЕОН" (2-ой ОТРЫВОК)
„ПРЕДРАССУДОК"
„БЕССОННИЦА"
„ФОНТАН"
„ОБ ИСТИНЕ С МЛАДЕНЧЕСТВА ТОСКУЯ"...
0
1
2
3
4
2,5
2,7
2,9
3,0
3,3
3,1
3,0
3,1
2,5
1,4
2,0
2,4
2,6
2,0
3,0
3,2
2,4
2,6
2,3
3,4
2,0
2,6
1,9
2,0
1,7
3,5
0,5
2,0
1,8
0,5
1,1
1,0
1,1
1,3
1,2
0,8
0,8
0,7
1,2
0,2
КРИВАЯ №1
КРИВАЯ №2
КРИВАЯ №3
КРИВАЯ №4
КРИВАЯ №5
КРИВАЯ №6
КРИВАЯ №7
КРИВАЯ №8

рочество второй и представление четвертой превращает в действительность.

Лишь изредка обряд печальный
Свершая в полуночный час
Металла голос погребальный
Порой оплакивает нас.

Нисходящая гребенка кривой в изыске расположения уступов аналогична изыску смыслового контрапункта, обрекающего и пассивность нашего внимания ночной совести, и активность нашей борьбы—в пассивность смерти.

Вся кривая—не просто падение, а падение утонченное (падение с «под'емами»; и—с падением под'емов)[1].

Кривая № 7—удивительное изящество жеста; вглядитесь в нее (см. чертеж № 4). Целое—упад тезы первой строфы (2) на 1,7 и на 0,5; а между 1,7 и 0,5 головокружительный для кривых взлет на 3,5; явно, что идет речь о бурном порыве, после которого—стремительное падение на 30 делений (случай еще небывалый в жизни доселе показанных кривых); итак: имеем слабое падение, огромный взлет и еще более глубокий слет.

Но я себя ловлю на том, что характеризуя кривую, я характеризую все оттенки ее смыслового содержания. Кривая принадлежит «Фонтану» Тютчева; строфа 1-ая: эмпирический образ фонтана: «пламенеет его на солнце влажный дым» (2); вторая (со слабым падением на 1,7): пламенеющий дым — «ниспасть на землю осужден»; третья с огромным взлетом (3,5):

О, смертной мысли водомет,
О, водомет неистощимый!
Какой закон непостижимый
Тебя стремит, тебя метет?

[1] Сравните с кривой «Стансов» Пушкина и вы разглядите обратную симметрию кривых и образов содержания, в них заключенных.

«Фонтан» расширен в фонтан стремящейся мысли; он стал символом; и как всегда у Тютчева, это расширение образа в символ—взлет.

Но еще глубже падение четвертой части; взлет был взлетом на 18 делений, а падение—на 30 делений; что же оно сопровождает? Вот что:

Как жадно к небу рвешься ты!
Но длань незримо роковая,
Твой луч упорный преломляя,
Свергает в брызгах с высоты.

Можно, доверясь линии, заключить (это заключение я никому не навязываю): трагедия низверженной мысли во столько переживается поэтом сильнее падения струи фонтана, во сколько диапазон падения в 30 делений более диапазона в 3 деления.

Разве это не следует учесть, например, эстрадному исполнителю, чтобы в интонации последней строфы подать контраст с удесятеренной мощью в сравнении с контрастом интонации второй строфы.

Есть кривые, взывающие к тому, чтобы исполнитель умерил темперамент для выявления подлинной тональности (например «На древе человечества»); другие вызывают к удесятеренному интонационному размаху; интонацию нельзя сфальшивить; а эстрадные исполнители психологической грубою отсебятиною только и делают, что ломают кривые ритма; и на этих «хулиганствах» разрыва ритма выросли не только традиции «декламации», но и хуже того: на нас выросло второе ухо, или ушная опухоль, болезнь слуха, напоминающая мне рекламу: человека с гигантским ухом, придерживающим ручку пера. Такой «ушан» подлежит немедленной операции; ведь он все воспринимает

в кривом слухе; «ритм» кажется ему аритмией, а аритмия нарицается ритмом.

Кривая № 8 (сложная, взывающая к целой статье-разбору) принадлежит стихотворению Боратынского «О счастии с младенчества тоскуя»; имея слишком много сказать о ней, чтоб не раз'ехаться — ничего не скажу; скажу лишь: она — изысканный склон; результат склона — результат узнания горького смысла истины; и решение:

Явись тогда, раскрой тогда мне очи,
Мой разум просвети,
Чтоб, жизнь презрев, я мог в обитель ночи
Безропотно сойти.

Уровень падения последней строфы почти соответствует другому уровню (3-й строфы), будучи его ниже; 3-я строфа — истина, как «тайный голос», не раскрывший еще поэту своего смысла.

Подведем итог к разбору данной группы кривых падения; группа под'емных кривых в точках под'ема сопровождала текстовое устремление, живописующее радость, бодрость, свет, жизнь; группа падающих кривых сопровождала понижение жизненности, угасание света, появление тьмы и уныния; в частности: 1) роковой бег к смерти в «Телеге жизни»; 2) крушение карьеры Наполеона; 3) могилу предрассудка; 4) «металла голос погребальный»; 5) падение нашей мысли («Фонтан»); 6) выявление истины, как гасительницы жизни. Но повторяю: нельзя прикреплять под'ем чувства к под'ему уровня; и обратно.

Имея перед глазами десятки кривых, я мог бы при имении места привести новую группу кривых, одинаковых в том отношении, что под'ем их уровней есть под'ем лирического волнения; но—волнения мрачного;

под'ем отчаяния, например; прототипом такой группы— стихотворение Тютчева «Как над горящею золой дымится свиток и сгорает»; вторая строфа его— огромный скачок вверх: «Так тщетно тлится жизнь моя; и с каждым днем проходит дымом; так — постепенно гасну я в однообразье нестерпимом». Под'ем есть — 1) под'ем силы отчаяния, 2) расширение сгорающего свитка в образ жизни поэта; кривая Тютчева при подобного рода расширении содержания всегда реагирует под'емом; под'ем здесь — не абстрактно-смысловой, а мимически-интонационный.

Таким же интонационным под'емом кончается стихотворение «Финляндия» Баратынского—с предпоследнего четырехстрочия, с «*2,5*», на последнее, с «*4*», рисующего:

Я, невнимаемый, довольно награжден
За звуки—звуками, а за мечты мечтами.

Тоже—с упадом; например: в моем стихотворении «Я засыпал» строфа, живописующая горнее видение— максимум («4»), а отражение горнего в мелочах жизни—минимум; здесь минимум—не падение, а—отражение высоты глубиною, макрокосма—микрокосмом:

Так и звезда: в непременном блеске...
Но бегает летучий луч звезды
Алмазами по зеркалу воды
И блещущие чертит арабески.

Или: у Блока в разных стихотворениях жест упада оттеняет разное; в стихотворении «Авиатор» в общем приближающаяся к горизонтали кривая в одном месте обрывается круто вниз; и это место — падение авиатора; здесь упаду соответствует упад в прямом смысле; а в стихотворении «Незнакомка» все взлеты кривой подбрасывают вверх 1) пьяниц «с глазами

кроликов», 2) трагический возглас: «Я понял — истина в вине»; наоборот: возвышенные реминисценции света и высот, связанные с явлением Незнакомки, показаны на упадах; но это оттого, что жест стихотворения — трагическое «все навыворот»; и интонация кривой выявляет вывороченность темы. Или: часто упад лишь противополагается под'ему, особенно когда это противоположение есть противоположение действия причине, следствия основанию, «тогда»—«когда»; последнее имеет место в стихотворении Лермонтова: «Когда волнуется желтеющая нива»; 1) когда волнуется желтеющая нива; 2) когда «студеный ключ играет по оврагу» (вторая строфа, под'ем); 3) когда ландыш росой обрызганный и т. д. (третья строфа: опять под'ем); после трех строф («когда», «когда», когда») нарастает ожидание, требующее разрешения; и оно дано в четвертой строфе с «тогда»: «Тогда смиряется души моей тревога»; И тогда —упад; здесь упад сопровождает успокоение.

В каждом стихотворении свой жест упада и под'ема; но связанные с текстом, они всегда дают интонацию, невыразимо углубляющую восприятие содержания, как бы к этому содержанию ни относилось сознание поэта; иногда читаешь по кривой текст и делаешь неожиданные для себя открытия, что кривая больше знает о сути содержания, чем сам поэт, высказывающий содержание; и отсюда напрашивается мысль, что кривая нам подает это содержание из самого подсознания поэта, часто не умеющего прочесть в рефлексии это содержание; так что пушкинское «я понять тебя хочу: темный твой язык учу» относится к кривой: темна «кривая» интонации для поэта; он к ней прислушивается, как к звуку депеши; так Фет заявляет, что

скоро он будет петь, а о чем — не знает. И это — оттого, что кривая отражает жест ритма; ритм—отражение в поэте «з в у к а», которому он внимает, а «з в у к» — отражение того коллектива, который поэту бросает радио-волнами не фальсифицированный критиком, а подлинный, социальный заказ.

Чтение кривых порой начинается с восприятия кривой, как глухой абракадабры, а кончается восторгом перед изощренностью переданной интонации, которую подсочинить нарочно—нельзя, а оттого и понять в прочтении трудно.

Примером такой кривой считают кривую тютчевского стихотворения «П р о б л е с к». Содержание его— весьма мрачно: звуки муки мимикрируют звуки ангелов, зовущих к себе; и чем более мы им верим, тем ужаснее срываемся; взлетные точки — разоблачение скепсисом этого марева, вот их суммы: 3 + 3,4 + 3,5 + 2,5 + 3; с уровня «2»; и ниже — ангельский «м о р о к»: 2 + 2,1 + + 1,5; на 2 без скепсиса рисуется звон воздушной арфы; на 2,1 без скепсиса, подано переживание: «К а к б ы э ф и р н о ю с т р у е ю п о ж и л а м н е б о п р о т е к л о»; на 1,5, без скепсиса же, рисуется окид сознанием небосклона. Но небесность срывает скепсис; и максимум лирически взволнованных скепсисом строк, удар интонации, — в строфе с суммой 3,5, обнаруживающей, что «а н г е л ь с к а я лира г р у с т и т в п ы л и на небесах»; стихотворение — демонично; в нем все — навыворот; и жест аккомпанемента кривой — показывание небесной гармонии на упадах. Вполне возможно, что поэт и не подозревал всей едкости иронии и всей силы срыва неба жестом своей ритмической кривой; но она нам выдала бессознательную мысль Тютчева, его страстно-земной инстинкт, — хотел он этого или не хотел.

Также кривая «Я помню чудное мгновенье» срывает маску ангеличности с Керн; интонационный удар не на «душе настало пробужденье», а на «шли годы. Бурь порыв мятежный» и т. д.; она выявляет — страсть, боль, мучение Пушкина вопреки аллегории «божественности» и традициям исполнения; но эта страсть, боль, мученье и были состоянием Пушкина в момент написания стихотворения, о чем рассказывает биография; кривая оказалась реалистичней текста; он аллегоричен, рисуя не бывшее в действительности «пробуждение души»; было же— отемнение страстью; было — желание лишь обладания.

Кривая ритма уличила текст: Пушкин уличил Пушкина; Пушкин-правдивец сказал «нет» Пушкину-аллегористу, т. е. воспитаннику аллегорической поэзии XVIII века: «Врешь, брат: не «божество», а женщина тебя волнует; «божество» лишь прием мужчины приблизиться к женщине».

Таким же чудом жеста является кривая тютчевского «Из края в край, из града в град»; она состоит из тезы (первая строфа) с числом 2; далее—под'ем антитезы на четырех строфах: 2,6 + 3,2 + 2,6 + 3,1 (средняя 2,9); далее—крутое падение с 3,1 на 1,2 (на 19 делений); последняя, 7-я строфа—возвращение к первой с повтором: «Из края в край, из града в град могучий вихрь людей метет».

Рассмотрим содержание в связи с уровнями: теза (на 2) бросает лозунг: «Вперед, вперед!»; с второй — подымается ветер, оборачивающийся голосом, поданным в кавычках и зовущим поэта обернуться на прошлое: впереди—туман, позади—зовущие слезы (2-я строфа); любовь — позади: куда же бежать (третья); сжалься над собой (четвертая); все милое душе ты покидаешь

(пятая); волна обратного зова подана текстовым образом в «кавычках» голоса; а/интонацией ритма — на линии взлетов (выше 2): 2,6+3,2+2,6+3,1; шестая строфа — минимум (ниже высот и ниже тезы): 1,2. Поэт обрывает манящий в «назад» голос:

Не время выкликать теней...

Голос ветра оказывается голосом усопшей: «Усопших образ тем страшней, чем в жизни был милей для нас».

Последняя строфа — повтор уровня первой: возвращение к 2; но и текст строфы возвращает к лозунгу первой, к «вперед»; и этим «вперед» оканчивается.

И здесь кривая — жест ритма, а не абстрактное лежание точек, соединенных линиями.

Отсюда—моя рабочая гипотеза: кривая ритма есть интонационный жест содержания в его «статусе насценди», в душе поэта [1].

---

[1] С этой точки зрения кривые лирических стихотворений дают нам гигантский, неисчерпаемый материал для изучения: 1) подсознания, 2) творческих переживаний, 3) стилевых приемов ритма, 4) текстового содержания; результаты этого изучения могли бы иметь громадное практическое значение для: 1) литературной критики, 2) для декламационного искусства; пока нет кривых мира пушкинской поэзии можно сказать, что столь обследованная область, как „пушкиноведение» — страна, полная сюрпризов; обследование кривых изменяет рельеф содержания, остранняет содержание; обследование кривой «Медного Всадника» впервые мне об'яснило внутренне биографию Пушкина 33-34 годов; многие письма Пушкина этого периода в свете кривой «Всадника» приобретают особый смысл; кривая—обратно: по-новому освещает биографический материал; пока у нас нет кривых «Евгения Онегина», «Полтавы» «Бориса Годунова», — нельзя утверждать, что мы знаем Пушкина.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

(КРИВАЯ «МЕДНОГО ВСАДНИКА» ПУШКИНА)

1. НЕЧТО О МЕТОДЕ СОСТАВЛЕНИЯ КРИВЫХ ПОЭМЫ

Материал рассмотра—кривая ритма поэмы «Медный Всадник». Для понимания ее надо учесть все сказанное в предыдущей главе. Счисление поэмы Пушкина — трудная и весьма кропотливая работа: 1) количество строк; 2) трудность слуховой записи, обусловленная скоплением редких и изысканно построенных строк, уснащенных обилием знаков препинаний, разрывами и переносами фраз; 3) постоянная возможность ошибок руки, или рассеянность при счислении. Прежде чем ручаться за форму кривых, мне пришлось пройти сквозь лес маленьких арифметических действий, располагающих к ошибкам; иногда случайный просчет, ошибка в одном месте, останавливали работу на много дней; 4) наконец,—проблема разбиения текста на кусочки: надо было установить не случайное деление, а деление, вытекающее из существа содержания поэмы.

Во-первых, надо было установить принцип счисления строк с переносами. Поэма изобилует переносами.

> ... Пустынный остров. Не взросло
> Там ни былинки. Наводненье
> Туда, играя, занесло.

Домишко ветхий. Над водою
Остался он, как черный куст.
Его прошедшею весною
Свезли на барке. Был он пуст.

В данной системе строк метрическая схема третьей с конца и последней одна и та же: ◡′◡′◡′◡′. Но столкните рядом строки, и вы увидите, что их нельзя счислить, как совпад.

Остался он, как черный куст...
Свезли на барке. Был он пуст.

Точка, отделяющая конец предложения («его прошедшею весною свезли на барке») от начала последнего, заключительного предложения («был он пуст»), не есть лишь знак препинания, но—нечто большее; на «был он пуст» падают: логическое, ритмическое и грамматическое ударения; с другой стороны; фраза, начатая в предыдущей строке, перенесена в начало следующей; факт переноса фразы через межстрочную паузу меняет эту паузу, почти снимая ее: так что слова: «свезли на барке», открывающие строку, звучат иначе, чем иные строки, строку открывающие; словом: строка «Свезли на барке»—точка, пауза бо̀льшая, чем всякая цезура—«был он пуст», т. е. окончание строки, трояко подчеркнутое (грамматически, логически, ритмически), есть чистый контраст по сравнению со строкой: «Остался он, как черный куст». Решают тут не столько доводы (тоже веские), сколько ухо, которое отказывается воспринимать совпадом подобного рода строку; формально строка имела бы значимость *0,5*, если бы мы ее счислили со строкою: «Остался он, как черный куст»; мы же счислять ее можем только с идентичными строками, например, с импровизированною мною строкою: «Он что уви-

дел?.. Черный куст». Такой строки нет в приведенной системе; и последняя строка мною счисляется как контраст. А вот строку—«домишко ветхий. Над водою»—я не счисляю, как *1*, а как *0,6* по формуле $\frac{n-1}{n}$, ибо она—совпад со строкою—«Пустынный остров. Не взросло», потому что обе строки идентичны в строении (⌣′⌣′⌣||⌣⌣′); разности рифм (мужская и женская) в общем строкосчислении не счисляемы на основании сказанного во второй главе (поправка на рифму повысила бы 464 строки поэмы на 0,1, не меняя соотношения меж частями кривой, а средняя высота не играет никакой роли: она повышаема и понижаема без изменения соотношений).

Второй вопрос, взывавший к разрешению, был вопрос о строках, разорванных пополам красною строкою Пушкина; в таком случае один обрывок строки попадает в одну группу строк, об'единенных единством логическим, сюжетным и изобразительным; другой обрывок, открывая новую систему строк, всецело ей принадлежит. Например:

> Увы! Все гибнет: кров и пища.
> Где будет взять?

Половиной строки «Где будет взять» оканчивается большая картина наводнения; далее—глубочайшая пауза; и вторая половина строки открывает новую тему: «Наводнение и царь». Вот она.

> ... В тот грозный год
> Покойный царь еще Россией
> Со славой правил.

Как счислить подобного рода строку? Насильственно склеить ее в неделимое единство «Где будет взять? В тот грозный год»—значит пренебречь ритмом, грам-

матикой, логикой. Отношение к подобным строкам я установил из необходимости счислять отрывки; в отрывке предыдущем полустрочие «Где будет взять» есть фактический контраст с предыдущей строкой; а в последующем отрывке первая полная строка, предваренная полустрочием «в тот грозный год», будет фактически контрастировать с ней; стало-быть; факт слуха определяет счисление; и я счисляю такого рода разорванную строку два раза; и оба раза, как контраст: она—не строка, а две строки двухстопного ямба, как 1) ″⌣′ 2) ⌣′⌣′.

Отсюда правило: строчка—неделимое единство лишь в том случае, если она не разрушена красною строкой.

Наконец, следует установить правило разбиения текста на отрывки; и это не такой простой вопрос, как кажется сперва; ведь от принципа разбиения будут зависеть суммы строк отрывков; от них будет зависеть «строфная» сумма, а от нее—вид кривой; правда, всевозможные изменения в разбиениях и с ними связанные видоизменения начертания кривой по существу не нарушает общего принципа, нами в кривой наблюденного; во всех кривых части ее будут как-то соответствовать разбиенным отрывкам; новому смыслу отрывка будет соответствовать новый смысл кривой; и результаты всевозможных разбиений в сложении их в целое вывода явят тот же результат. Но все-таки, для большей легкости подхода к кривой, для большей выпуклости самой кривой важно, чтобы принцип дробления на отрывки соответствовал действительному единству, чтобы это единство было по возможности единством мысли, образа, сюжета, грамматической и мелодийной целостности. И вот тут-то мне пришлось сделать ряд исправлений в третьей моей кривой («В»),

которую я называю реалистической кривой, ибо она построена на «*55*» отрывках, а у Пушкина во всей поэме лишь «*23*» куска, отделенных красными строками; стало-быть, в кривой, построенной на «*55*» отрывках, надо было устанавливать весьма часто подразделения, но так, чтобы отдельно взятые, они являли действительное единство, т. е. находились друг относительно друга в положении противоположения, подобному «сочинению» двух главных предложений, но одинаково бы подчинялись целому родового отрывка; в методе разбиения я брал принцип соподчинения, т. е. внятного грамматического разбора; и когда видел, что такое-то количество строк, будучи грамматическим единством, есть еще и единство логическое, сюжетное и образное, то я данную группу счислял, как «строфу»; так в моей кривой «*В*» средняя величина отрывка есть 464:55=8. Я разбил «Всадника» на ряд единств (8-9-10-11-12-ти строчий, иногда—на большее, иногда на меньшее количество строк). И думаю, что разбил верно, элиминировав максимум суб'ективизма.

Легче было найти принцип сложения для кривой «*Б*», которую я называю синтетической кривой; во-первых, разбив текст на «*55*» отдельностей, я увидел, что эти раздельности естественно складываются в группы, об'единенные общим содержанием (например «Петр», «Через сто лет», «Люблю тебя, Петра творенье...»); и так соединенные кусочки в большинстве случаев совпали с красными строками Пушкина, которые надо было в первую голову взять на учет; но при всем желании взять на учет красную строку Пушкина, не везде это удавалось без нарушения равновесия кривой, как синтетической; например: иногда

Пушкин красной строкою выделяет деталь, например, «пииту Хвостова», тогда как он лишь деталь группы, об'единенной темой «в порядок прежний все вошло»; в таком случае явно, что синтетической кривой уделять место «пиите Хвостову» слишком много чести; в реалистической кривой «пиита» выделен; в синтетической—слит с темой «порядка»; иногда—обратно: гигантская, центральная мысль всей поэмы, отдельно вырезанная из всех образов, им противопоставленная, как лейт-мотив поэмы, начинающаяся строкой «ужасен он в окрестной мгле», я не мог не выделить в отдельный момент, так что отрывок соответствующий (отделенный красными строками) мною разбит на два, что, повторяю, не играет роли для выводов о кривой; вот почему «*23*» отрывка Пушкина в моей синтетической кривой занимают «*22*» пункта (от очень осторожного ретуша пушкинского порядка красных строк, который мною положен в основу деления).

Никаких сомнений не возбуждает кривая «*А*», построенная на суммах строчных отношений вступления первой и второй части поэмы.

На прилагаемых чертежах (см. чертеж № 5 на стр. 170) показана сперва кривая «*А*» (географическая карта целого), потом «*Б*», кривая ракурса, или ландшафт с высокого птичьего полета и наконец кривая «*В*», обнаруживающая строфический рельеф поэмы (говорю «строфический», потому что разбиение поэмы на маленькие кусочки обнаружило в поэме внутреннестрофическое строение).

Каждая из трех кривых имеет свои достоинства и недостатки; те и иные в зависимости от разгляда. Кривая «*А*» ничего не говорит о жестикуляции отрыв-

ков, но говорит о соотношении частей; кривая «*Б*» дает нагляднейшее выражение целого соотношения частей; в ней более всего отпечатлен образ ритма поэмы, но из нее не выведешь заключения о том, в каких кусочках текста максимумы и минимумы ритмических биений и замираний, ибо показано всюду среднее их. В кривой «*В*» видишь эти биения; в ней «т о ч к а» ракурса часто явлена в жестикуляции жеста; например: в ней число ракурса, построенного на 41-й строке, т. е. 2,4 явлено в жестикуляции ее строящих отрывков (в 16, 8, 8 и 9 строк) с суммами: $2{,}6+2{,}1+2{,}2+$ $+2{,}2$; то есть,—выявляется числовая антиномичность между отдельностями подотрывков, соответствующая антиномичности темы Петербурга в поэме; в ракурсе эта антиномичность не видна; и в выявлении ее—преимущество кривой «*В*»; но дефектом «*В*» является утрата в ней общего рельефа; «г р у п п а д е р е в ь е в» иногда мешает видеть «л и н и ю л е с а».

В умелом пользовании всеми тремя кривыми нейтрализуются дефекты каждой.

Наконец — к вопросу о счислении отрывков.

Каждый из мною счисленных отрывков кривой «*В*», разумеется, приведен к единству масштаба, т. е., к четырехстрочию (моему «м е т р у»); так что имея суммы двух отрывков, *5,3* и *10,4*, я их привожу в следующий вид: $\frac{5{,}3.4}{8}=2{,}6$ и $\frac{10{,}4.4}{16}=2{,}6$; чего я достигаю при этом? Того, что оба отрывка приведены мною к одинаковому масштабу делений; но при счислении второго порядка (при переходе от кривой «*Б*» к «*В*») мне лучше брать среднее от реальных сумм, а не от сумм приведенных к четырехстрочию, т. е. слагать в градации сумм не числа приведенных к четырем отрывкам,

а реальные суммы отношений. Почему удобнее поступать так, покажу на примере.

Приведенные к четырехстрочию суммы отношений в подотрывках, слагающих отрывок «Наводнение», равны: $2{,}8 + 1{,}8 + 2{,}3 + 4 = 10{,}9$; казалось бы средняя сумма $= 10{,}9 : 4 = 2{,}7$; она—больше показанной в кривой. Почему? Да потому, что мы отвлеклись от реального количества строк, ее строящих, и взяли лишь «*4*» момента безотносительно к тому, что момент четвертый с очень большой высотой в «*4*» построен лишь на четырех строках, а момент второй с высотой в *1,8* строится 15-ю строками; в отвлечении от количества строк, образов и ритмов, их строющих, отмечается абстрактно ритм; не взята на учет длительность ритмического единства, а она в логике интонации играет большую роль; стало-быть: в основу сложения при ракурсе кривой я должен брать реальные суммы строчных отношений, т. е. ввести заново толщи строк и пропорционально им сообразовать высоту средней точки. Вот как я поступаю:

$$\frac{(5{,}7 + 6{,}7 + 5{,}6 + 4).\ 4}{37} = 2{,}4.$$

Здесь слагаемые числителя — суммы строчных отношений, а знаменатель — количество строк; если бы четыре отрывка были равнострочны, то каждый из отрывков был бы в среднем «*9*»-строчен; тогда строчная сумма «*4*» более бы влияла на среднюю сумму, а строчная сумма *1,8* менее бы влияла; и правильное выражение высоты было бы *2,7*; но сумма «4» — четырехстрочие, а сумма, 1,8 — среднее 15-ти строк, приведенных к четырехстрочию; 15 строк — а не 4 строки; фактически они и понижают абстрактное среднее *2,7* до *2,4*.

Этот простенький факт мною не был учтен в перво-

начальном показе кривой (дефект рассеянности), и поэтому я показывал не реальный ракурс, а абстрактный, демонстрируя кривую «*Б*»; она имела в деталях иной вид; и средняя высота линии была счислена на средней сумме строчных отношений, деленных на сумму строк поэмы; оттого она была показана уровнем *2,3*, тогда как реальный уровень *2,6*.

$$\frac{307{,}1.4}{477}=2{,}6$$

Кстати, число «*477*» не совпадает с суммою строк поэмы, потому что ряд строк, разорванных красными строками, мною дважды счислялся (как две строки) на основании вышесказанного; это и повысило несколько сумму строк (на 13).

Прежде нежели перейти к показу кривой, я предлагаю вниманию читателей материалы к кривым: счет отрывков в кривых «*Б*» и «*В*», количества строк, строчные отношения, их суммы для кривой «*Б*», для кривой «*В*» и индекс уровней. К сожалению я не могу привести графики слуховой записи, имеющиеся у меня, потому что они требуют специального воспроизведения, особых клише и т. д., каждое число есть результат счисления, т. е. есть отношение строки к толще до нее слухом пропущенных строк; оно предполагает все особенности строк взятыми на учет; надо себе представить: 1) текст поэмы, 2) параллельно с ним графики слуховой записи (слуховые клише), 3) число строчного отношения и все числа, вытекающие из него; я же даю лишь колонки чисел. Слева дано разбиение на «*55*» отрывков кривой «*В*»; справа они же, но счисленные для кривой-ракурса. Нумерация для кривой «*В*» в тексте, но не в схеме, дана арабскими цифрами; нумерация для кривой «*Б*» — римскими.

2. МАТЕРИАЛ СЧИСЛЕНИЯ СТРОК КРИВОЙ «МЕДНОГО ВСАДНИКА»[1].

Кривая «В»	Кривая «Б»	Кривая «В»	Кривая «Б»
Вступление.			
I. Петр и его думы.		II. Картина через сто лет.	
1. *Петр.* 11 строк. 0 1 1 1 1 0 0,8 0,5 0 0,2 1 $\frac{6{,}5 . 4}{11} = 2{,}4$ 2. *Думы Петра* 10 строк. 1 0,8 0,7 0,2 0,2 1 0,7 0,2 0,2 1 (6 . 4) : 10 = 2,4	От строки: «На берегу пустынных волн», кончая строкой: «И запируем на просторе». 20 строк, исчисленных, как 21[2]. 11 стр.— 6,5 10 стр.— 6 21 стр.—12,5 $\frac{12{,}5 . 4}{21} = 2{,}4$	3. *«Прошло сто лет».* 4 строки. 1 0,7 0 0,9 2,6 = 2,6 4. *«В гранит оделася Нева».* 10 строк. 0 0,2 0,2 0,4 1 1 0,6 1 0,7 1 $\frac{6{,}1 . 4}{10} = 2{,}4$ 5. *«И перед юною царицей... склонилась... Москва.* 8 строк.	От строки: «Прошло сто лет»: и юный град», кончая строкой: «Порфироносная вдова». 22 строки, счисленные, как 22. 4 стр.— 2,6 10 стр.— 6,1 8 стр.— 4,1 22 стр.—12,8 $\frac{12{,}8 . 4}{22} = 2{,}3$

[1] Римские цифры обозначают отрывки для кривой «Б», арабские для кривой «В».

[2] Строки, разорванные красной строкой, счисляются как 2 строки.

Кривая «В»	Кривая «Б»	Кривая «В»	Кривая «Б»
0,8 0,2 0,9 0,5 0,5 0,5 0,5 0,2 $\frac{4,1 \cdot 4}{8} = 2$		7. *Петербургск. зима — балы, пирушки.* 8 строк. 0,5 0,7 1 0,6 0,4 0,7 0,2 0,2 $\frac{4,3 \cdot 4}{8} = 2,1$	
III. «Люблю тебя, Петра творенье».			
6. *Петербургская весна.* 16 строк. 1 0 0,8 1 0,6 0,6 1 0,5 0,1 0,1 0,4 1 0,9 1 0,5 0,7 $\frac{10,2 \cdot 4}{16} = 2,6$	От строки: «Люблю тебя, Петра творенье», кончая: «И чуя вешни дни, ликует». 41 строка, счисленая как 41. 16 стр.—10,2 8 стр.— 4,3 8 стр.— 4,4 9 стр.— 4,9 41 стр.— 23,8 $\frac{23,8 \cdot 4}{41} = 2,3$	8. «*Люблю воинственную живость*». 8 строк. 0,2 0 0,2 1 0,5 0,9 1 0,6 $\frac{4,4 \cdot 4}{8} = 2,2$ 9. *Царские праздники.* 9 строк. 0 0,6 0,5 0,5 1	

Кривая «В»	Кривая «Б»	Кривая «В»	Кривая «Б»
0,6 1 0,7 0 $\frac{4,9 . 4}{9} = 2,2$		Сумма строк вступления 96, счисленных, как 97. Сумма строчных отношений «Вступления» 55,1. Средняя высота: $\frac{55,1 . 4}{97} = 2,2$	
IV. Красуйся, град Петров, и стой.		*Первая часть.* **VI. «Над омраченным Петроградом».**	
10. «*Красуйся...*» 8 строк. 0 0,9 0,2 0,2 0,7 0,9 0 0,6 $\frac{3,5 . 4}{8} = 1,8$	От стр. «Красуйся», кончая строкой: «Тревожить вечный сон Петра». 8 строк—1,8	12. «*Над омраченным Петроградом*». 11 строк. 1 0,7 0,9 0,5 0,5 0 0 0,7 0 1 0,7 $\frac{6 . 4}{11} = 2,2$	От стр.: «Над омрач. Петроградом», кончая: «Пришел Евгений молодой». 11 стр.—2,2.
V. «Была ужасная пора»			
11. *Ужасная пора*. 5 строк. 0,5 0,4 0,6 0,5 0,5 $\frac{2.5 . 4}{5} = 2$	От стр. «Была ужасная пора» до конца вступления. 5 стр.—2.		

Кривая «В»	Кривая «Б»	Кривая «В»	Кривая «Б»
VII. Характеристика Евгения.		0 0,7 0,4 $\frac{9,3 . 4}{14} = 2,7$ 15. *Думы о Параше.* 6 строк. 0,6 1 0,4 0,8 1 0,8 $\frac{4,6 . 4}{6} = 3,1$ 16. *Предчувствие и засыпание.* 10 строк. 1 0,7 0,4 1 1 1 1 0,8 1 1 $\frac{8,9 . 4}{10} = 3,6$	
13. *«Мы будем нашего героя звать этим именем».* 15 строк. 0,2 1 1 0,9 0 0,8 0 1 0,5 0 0,9 0 0,6 0,8 0 $\frac{7,7 . 4}{15} = 2,1$ 14. *Ропот Евгения.* 14 строк. 1 0,4 0,4 0,8 0,9 1 0,7 0,9 0,5 0,7 0,9	От стр.: «Мы будем нашего героя» и кончая строк.: «Ужасный день». 43 стр., счисленных, как 45 строк. 15 стр.— 7,7 14 стр.— 9,3 6 стр.— 4,6 10 стр.— 8,9 45 стр.—30,5 $\frac{30 5 . 4}{45} = 2,7$		

Кривая «В»	Кривая «Б»	Кривая «В»	Кривая «Б»
VIII. Наводнение. 17. *Внешняя картина наводнения.* 8 строк. 1 0,8 1 0,5 1 0,8 0 0,6 $\frac{5,7 \cdot 4}{8} = 2,8$	От стр.: «Нева всю ночь», и кончая строкой: «Где будет взять?» 35 стр.: счисленных, как 37. 8 стр.— 5,7 15 стр.— 6,7 10 стр.— 5,8 4 стр.— 4 37 стр.—22,2 $\frac{22,2 \cdot 4}{37} = 2,4$	19. *«Осада. Приступ. Злые волны...»* 10 строк. 1 1 1 0,7 0,2 0,5 0,2 0,2 0 1 $\frac{5,8 \cdot 4}{10} = 2,3$	
18. *Вода хлынула.* (кончая: «По пояс в воду погружен»). 15 строк. 0,5 1 0,9 0,5 0,7 0 0 0,2 1 1 0 0,7 0 0,1 0,1 $\frac{6,7 \cdot 4}{15} = 1,8$		20. «*Народ зрит божий гнев*». 4 строки. 1 1 1 1 4 = 4	
		IX. Царь и генералы.	
		21. *Бессилие царя.* 8 строк. 1 1 1 0,5 1 1	От слов: «В тот грозный год», кончая стр.: «И дома гибнущий народ». 17 строк, счисленных, как 18.

Кривая «В»	Кривая «Б»	Кривая «В»	Кривая «Б»
1 0 $\frac{6,5\cdot 4}{8}=3,2$	8 стр.— 6,5 4 стр.— 1,8 6 стр.— 3,2 18 стр.—11,5 $\frac{11,5\cdot 4}{18}=2,6$	0,4 0,8 0,4 1 1 1 0,8 0,8 0,5 0,5 $\frac{9,9\cdot 4}{15}=2,6$	15 стр.— 9,9 16 стр. —11,6 31 стр.—21,5 $\frac{21,5\cdot 4}{31}=2,8$
22. *Дворец.* 4 строки. 0,2 0,2 0,9 0,5 1,8 = 1,8		25. «*Иль вся наша жизнь, как сон пустой*». 16 строк. 0,5 0,2 1 1 0,8 0,4 1 1 0,9 0 0,9 0,5 1 1 0,6 0,8 $\frac{11,6\cdot 4}{16}=2,9$	
23. *Генералы спасают народ.* 6 строк. 1 0,5 1 0,5 0 0,2 $\frac{3,2\cdot 4}{6}=2,1$			
X. Евгений верхом на звере.			
24. *Евгений на звере.* 15 строк. 0 0,8 1 0,6 0,3	От стр.: «Тогда на площади Петровой» и кончая строкой: «Насмешка рока над землей». 31 строка.		

XI. «Медный всадник».

Кривая «В»	Кривая «Б»
26. *«И он как будто околдован»*. 4 строки. 0 0,2 0,7 0,5 $1,4 = 1,4$	От строки: «И он как будто околдован» до конца первой части. 9 строк. 4 стр.—1,4 5 стр.—2,9 9 стр.—4,3 $\frac{4,3 . 4}{9} = 1,9$
27. *Медный всадник.* 5 строк. 1 1 0,2 0,7 0 $\frac{2,9 . 4}{5} = 2,3$	

Сумма строк первой части 146, счисленных как 151.

Сумма строчн. отношений=96.

$\frac{96 \cdot 4}{151} = 2,5$ (среднее число).

Вторая часть.

XII. Отлив.

Кривая «В»	Кривая «Б»
28. *Отлив (разбойник).* 14 строк. 0 0 0 0 0,9 1 0,6 0,5 0,2 0,2 0,8 0,8 0,2 1 $\frac{6,2 . 4}{14} = 1,8$	От начала, кончая 14 строкою. 14 стр.—1,8

XIII. Евгений спешит к Параше.

Кривая «В»	Кривая «Б»
29. *Вода сбыла.* 11 строк. 0,2 1 0,5 0 0,2 0,9 1 0,4 0,7 0,7 1 $\frac{6,6 . 4}{11} = 2,4$	От стр.: «Вода сбыла, и мостовая», кончая: Достиг он берега». 22 строки, счисленных, как 23. 11 стр.— 6,6 6 стр.— 3,6 6 стр.— 3,5 23 стр.—13,7 $\frac{13,7 . 4}{23} = 2,4$
30. *Перевозчик.* 6 строк. 1 0,7 1 0,3	

Кривая «В»	Кривая «Б»
0,6 0 $\frac{3,6 . 4}{6} = 2,4$	
31. *Переправа.* 6 строк. 0 0 1 0,5 1 1 $\frac{3,5 . 4}{6} = 2,3$	

XIV. Роковое узнание.

Кривая «В»	Кривая «Б»
32. *Спешит к судьбе.* (От «Несчастный» до «Что ж это»). 19 строк. 1 0,7 1 1 1 1 1 0 0 0,9 0,5 0,5 1 1 0,6	От стр.: «Несчастный» до слов: «Захохотал...» (включительно). 28 строк, счисленных как 30. 19 стр.—13,9 6 стр.— 6 5 стр.— 3,6 30 стр.—23,5 $\frac{23,5 . 4}{30} = 3,1$

Кривая «В»	Кривая «Б»
0,6 0,1 1 1 $\frac{13,9 . 4}{19} = 2,9$	
33. *«Где же дом».* 6 строк 1 1 1 1 1 1 $\frac{6 . 4}{6} = 4$	
34. *«Захохотал».* 5 строк. 1 1 0,4 0,2 1 $\frac{3,6 . 4}{5} = 2,9$	

XV. В порядок прежний все вошло.

Кривая «В»	Кривая «Б»
35. *Толки народа.* 5 строк. 1 0,9	От стр.: «Утра луч», кончая: «Несчастье Невских берегов».

<table>
<tr><th>Кривая «В»</th><th>Кривая «Б»</th><th>Кривая «В»</th><th>Кривая «Б»</th></tr>
<tr>
<td rowspan="2">0
1
1
$\frac{3,9 . 4}{5} = 3,1$

36. Прикрытое зло.
17 строк.
1
1
0,8
0,5
1
1
0
0,8
0
1
0,7
0,5
1
0,8
1
1
1
$\frac{13,1 . 4}{17} = 3,1$

37. Хвостов.
4 строки.
1
0,8
0,2
0,2
2,2 = 2,2</td>
<td rowspan="2">24 строки, счисленных, как 26.
5 стр.— 3,9
17 стр.—13,1
4 стр.— 2,2
26 стр.—19,2
$\frac{19,2 . 4}{26} = 2,9$</td>
<td colspan="2">XVI. Сумасшедший Евгений.</td>
</tr>
<tr>
<td>38. Мятежные думы сумасшедшего.
8 строк.
1
1
1
1
0,8
1
1
0,4
$\frac{7,2 . 4}{8} = 3,6$

39. Сдача домика пиите.
5 строк.
1
0,8
0,2
0,7
0,5
$\frac{3,4 . 2}{5} = 2,6$

40. Страдания сумасшедшего.
18 строк.
0,2
1
1
1
0,8
0
1</td>
<td>От стр.: «Но бедный, бедный мой Евгений» и кончая «Ни призрак мертвый».
30 строк, счисленных, как 31.
8 стр.— 7,2
5 стр.— 3,2
18 стр.—14,3
31 стр.—24,7
$\frac{24,7 . 4}{31} = 3,2$</td>
</tr>
</table>

Кривая «В»	Кривая «Б»
0,9 0,9 1 0,5 1 1 0,8 0,9 0,7 0,6 1 $\frac{14{,}3 \cdot 4}{18} = 3{,}2$	

XVII. Раз он спал у невской пристани.

Кривая «В»	Кривая «Б»
41. «*Раз он спал*». 8 строк. 1 1 1 1 0,8 0,9 1 0,5 $\frac{7{,}2 \cdot 4}{8} = 3{,}6$	От стр.: «Раз он спал». 25 строк, счисленных, как 26. 8 стр.— 7,2 4 стр.— 3,6 7 стр.— 5,8 7 стр.— 3,1 26 стр.—19,7 $\frac{19{,}7 \cdot 4}{26} = 3$
42. *Часовой*. 4 строки. 0,8 1 1 0,8 3,6 = 3,6	

Кривая «В»	Кривая «Б»
43. *Евгений вспомнил прошлый ужас*. 7 строк. 0,7 1 1 0,7 0,8 1 0,6 $\frac{5{,}8 \cdot 4}{7} = 3{,}3$	
44. «*Медный всадник*». 7 строк. 0,8 0,6 0,2 0,2 0,8 0,5 0 $\frac{3{,}1 \cdot 4}{7} = 1{,}8$	

XVIII. «Прояснились в нем страшно мысли».

Кривая «В»	Кривая «Б»
45. «*Прояснил. в нем страшно мысли*». 10 строк. 0,9 1 1 0,7 1	Кончая строкой: «Над морем город основался». 10 стр.—3,5

Кривая «В»	Кривая «Б»
1 1 0,7 1 0,5 $\frac{8,8 \cdot 4}{10} = 3,5$	

XIX. «Властелин судьбы».

Кривая «В»	Кривая «Б»
46. «*Ужасен он*» 6 строк. 0,8 0,5 0,5 0 0 0 $\frac{1,8 \cdot 4}{6} = 1,2$	От: «Ужасен он», кончая: «Вздернул на дыбы». 10 строк. 6 стр.—1,8 4 стр.—3,4 10 стр.—5,2 $\frac{5,2 \cdot 4}{10} = 2,1$
47. *Властелин судьбы.* 4 строки. 1 0,5 1 0,9 3,4 = 3,4	

XX. Евгений и всадник.

Кривая «В»	Кривая «Б»
48. «*Ужо тебе*». 15 строк. 0,2 0,2 0,2 0,2	От слов: «Кругом подножия кумира», кончая: «С тяжелым топотом скакал»,

Кривая «В»	Кривая «Б»
1 0,5 0,2 0,2 1 1 1 1 0,8 0 0,8 $\frac{8,3 \cdot 4}{15} = 2,2$	32 строки. 15 стр.— 8,3 4 стр.— 1,8 9 стр.— 4,7 4 стр.— 2,4 32 стр.—17,2 $\frac{17,2 \cdot 4}{32} = 2,2$
49. *Лицо грозного царя.* 4 строки. 1 0,6 0,2 0 1,8 = 1,8	
50. *Погоня всадника.* 9 строк. 0,2 0,2 0 0,2 1 1 0,6 1 0,5 $\frac{4,7 \cdot 4}{9} = 2,1$	

Кривая «В»	Кривая «Б»
51. *Так прошла ночь.* 4 строки. 0,7 0,5 0,7 0,5 2,4 = 2,4	

XXI. «Картуз изношенный снимал».

Кривая «В»	Кривая «Б»
52. «*Картуз изношенный снимал*». 9 строк. 0,5 0,5 0,4 1 0,9 0,2 0,7 0,2 1 $\frac{5,4 \cdot 4}{9} = 2,4$	От: «И с той поры», кончая: «И шел сторонкой». 8 строк, счисленных, как 9. 9 стр.—2,4

XXII. Смерть Евгения.

Кривая «В»	Кривая «Б»
53. *Остров малый.* 10 строк. 1 0,6 0,2 0,2 0,9 1 0,6 1 1 0,7 $\frac{7,2 \cdot 4}{10} = 2,9$	17 строк, счисленных, как 18. Последние строки поэмы («Остров малый»). 10 стр.— 7,2 4 стр.— 3,2 4 стр.— 3,1 18 стр. 13,5 $\frac{13,5 \cdot 4}{18} = 3$
54. *Домик.* 4 строки. 0,7 0,9 0,6 1 3,2 = 3,2	
55. *Труп Евгения* 4 строки. 0,7 0,6 0,8 1 3,1 = 3,1	

Сумма строк второй части 222, счисленных, как 229.

Сумма строчных отношений = 157,4.

$$\frac{157,4 \cdot 4}{229} = 2,7$$

Средний уровень всей поэмы (464 строки, счисленных, как 477).

$$\frac{307,1 \cdot 4}{477} = 2,6$$

Давши этот материал счисления, перехожу к двум регистрам уровней; эти таблицы, как мы увидим в следующей главке, весьма нам послужат; взявши ось средней линии за нормаль, я составил таблицы противостояния уровней, если к нормали мы будем прибавлять и убавлять по одному делению (масштабному); такое деление есть «0,1»; итак: я беру сперва ось, т. е. «*2,6*»; и потом перечисляю пары соответствий по линии «+» (выше среднего уровня) и по «—» (ниже среднего уровня); сперва это делаю для кривой «*Б*»; потом для кривой «*В*»; для первой кривой я ставлю римские цифры отрывков, соответствующих уровням, для второй ставлю—арабские цифры.

Индекс уровней для кривой «Б».

Нормаль.

2,6

2,6 + 0,1 = *2,7* VII	2,6 — 0,1 = *2,5* Нет
2,6 + 0,2 = 2,8 X	2,6 — 0,2 = 2,4 I, VIII, XIII, XXI
2,6 + 0,3 = 2,9 XV	2,6 — 0,3 = 2,3 II, III, IX
2,6 + 0,4 = 3 XVII, XXII	2,6 — 0,4 = 2,2 VI, XX
2,6 + 0,5 = 3,1 XIV	2,6 — 0,5 = 2,1 XIX
2,6 + 0,6 = 3,2 XVI	2,6 — 0,6 = 2 V
2,6 + 0,7 = 3,3 Нет	2,6 — 0,7 = 1,9 XI
2,6 + 0,8 = 3,4 Нет	2,6 — 0,8 = 1,8 IV, XII
2,6 + 0,9 = 3,5 XVIII	2,6 — 0,9 = 1,7 Нет

Индекс для кривой «В».

Нормаль.

2,6

3, 6, 24, 39.

$\frac{2,6+0,1=2,7}{14}$	$\frac{2,6-0,1=2,5}{\text{Нет}}$
$\frac{2,6+0,2=2,8}{17}$	$\frac{2,6-0,2=2,4}{1,2,4,29,30,51,52}$
$\frac{2,6+0,3=2,9}{25,\ 32,\ 34,\ 53}$	$\frac{2,6-0,3=2,3}{19,\ 27,\ 31}$
$\frac{2,6+0,4=3}{15}$	$\frac{2,6-0,4=2,2}{8,9,12,37,48}$
$\frac{2,6+0,5=3,1}{35,\ 36,\ 55}$	$\frac{2,6-0,5=2,1}{7,\ 13,\ 23,\ 50}$
$\frac{2,6+0,6=3,2}{21,\ 40,\ 54.}$	$\frac{2,6-0,6=2}{5,\ 11}$
$\frac{2,6+0,7=3,3}{43}$	$\frac{2,6-0,7=1,9}{\text{Нет}}$
$\frac{2,6+0,8=3,4}{47}$	$\frac{2,6-0,8=1,8}{10.18,22,28,44,49}$
$\frac{2,6+0,9=3,5}{45}$	$\frac{2,6-0,9=1,7}{\text{Нет}}$
$\frac{2,6+1,0=3,6}{16,\ 38,\ 41,\ 42}$	$\frac{2,6-1,0=1,6}{\text{Нет}}$
$\frac{2,6+1,1=3,7}{\text{Нет}}$	$\frac{2,6-1,1=1,5}{\text{Нет}}$
$\frac{2,6+1,2=3,8}{\text{Нет}}$	$\frac{2,6-1,2=1,4}{26}$
$\frac{2,6+1,3=3,9}{\text{Нет}}$	$\frac{2,6-1,3=1,3}{\text{Нет}}$
$\frac{2,6+1,4=4}{20,\ 33}$	$\frac{2,6-1,4=1,2}{46}$

Отдельно счисленные кусочки (для поэмы), непомеченные в кривой «В».

1) Противоположение «2,6+1,3=3,9» и «2,6—1,3=1,3» фактически есть; но оно счислено с другими кусками: кусочек с *3,9*—от строки: «Стеснилась грудь его», кончая строкой: «Как обуянный силой черной»; а кусочек с *1,3*—от строки: «И он по площади пустой», кончая строкою «По потрясенной мостовой».

2) Кроме того: вот ряд кусочков с минимальными уровнями, вырезанные из счисленных групп строк:

а) Кусочек от строки «Кругом подножия кумира» и кончая строкой «На лик Державца Полумира» имеет значимость в *0,8*;

в) Кусочек от строки «Но вот насытясь разрушеньем», кончая словами: «Свою добычу» имеет значимость *0,9*.

с) Кусочек «Вступления» от «Люблю воинственную живость», кончая «однообразную красивость» имеет *1,4;*

d) 10 строк из «Наводнения» от строки «Нева вздувалась и ревела» и кончая строкой «По пояс в воду погружен» имеет *1,3*.

3) Несколько кусочков имеют высокие уровни: а) Отрывок первой части от «Сонны очи» и кончая «Ужасный день» имеет *3,8*; отрывок второй части от строки «Одежда ветхая на нем», кончая «Был шумом внутренней тревоги» имеет *3,9*.

Считаю нужным к этому индексу прибавить диалектику математических действий, которыми, может быть, читатель заинтересуется (в ней — логика жеста).

1) $\frac{1,2+4}{2}=2,6$

2) $\frac{1,2+3,9}{2}=2,6$

3) $\frac{1,2+3,6}{2}=2,4$

4) $\frac{1,2+3,5}{2}=2,4$

5) $\frac{1,2+3,4}{2}=2,3$

6) $\frac{1,2+3,2}{2}=2,2$

7) $\frac{1,2+3,2}{2}=2,2$

8) $\frac{1,2+3}{2}=2,1$

9) $\frac{1,2+2,9}{2}=2,1$

10) $\frac{1,2+2,8}{2}=2$

11) $\frac{1,2+2,7}{2}=2$

12) $\frac{1,2+2,6}{2}=1,9$

13) $\frac{1,2+2,4}{2}=1,8$

14) $\frac{1,2+2,3}{2}=1,8$

15) $\frac{1,2+1,8}{2}=1,5$

16) $\frac{1,2+1,4}{2}=1,3$

17) $\frac{0,8+4}{2}=2,4$

18) $\frac{0,8+3,9}{2}=2,4$

19) $\frac{0,8+3,6}{2}=2,2$

20) $\frac{0,8+3,4}{2}=2,1$

21) $\frac{0,8+3,2}{2}=2$

22) $\frac{0,8+3}{2}=1,9$

23) $\frac{0,8+2,9}{2}=1,9$

24) $\frac{0,8+2,8}{2}=1,8$

25) $\frac{2+4}{2}=3$

26) $\frac{2+3,6}{2}=2,8$

27) $\frac{2+3,4}{2}=2,7$

28) $\frac{2+3,2}{2}\quad 2,6$

29) $\frac{2+2,8}{2}=2,4$

30) $\frac{2+2,6}{2}=2,3$

31) $\frac{2+2,4}{2}=2,2$

32) $\frac{2+2,2}{2}=2,1$

33) $\frac{1,8+4}{2}=2,9$

34) $\frac{1,8+3,9}{2}=2,9$

35) $\frac{1,8+3,8}{2}=2,8$

36) $\frac{1,8+3,4}{2}=2,6$

37) $\frac{1,8+3}{2}=2,4$

38) $\frac{1,8+2,8}{2}=2,3$

39) $\frac{1,8+2,6}{2}=2,2$

40) $\frac{1,8+2,4}{2}=2,1$

41) $\frac{1,8+2,3}{2}=2,1$

42) $\frac{1,8+2,2}{2}=2$

43) $\frac{1,8+2,1}{2}=2$

44) $\frac{1,8+2}{2}=1,9$

45) $1,2 \cdot 1,2=1,4$

46) $1,3 \cdot 1,3=1,7$

47) $1,4 \cdot 1,4=2$

48) $1,8 \cdot 1,8=3,4$

49) $2 \cdot 2=4$

50) $1,2 \cdot 1,8=2,2$

51) $1,2 \cdot 2=2,4$

52) $1,2 \cdot 2,2=2,6$

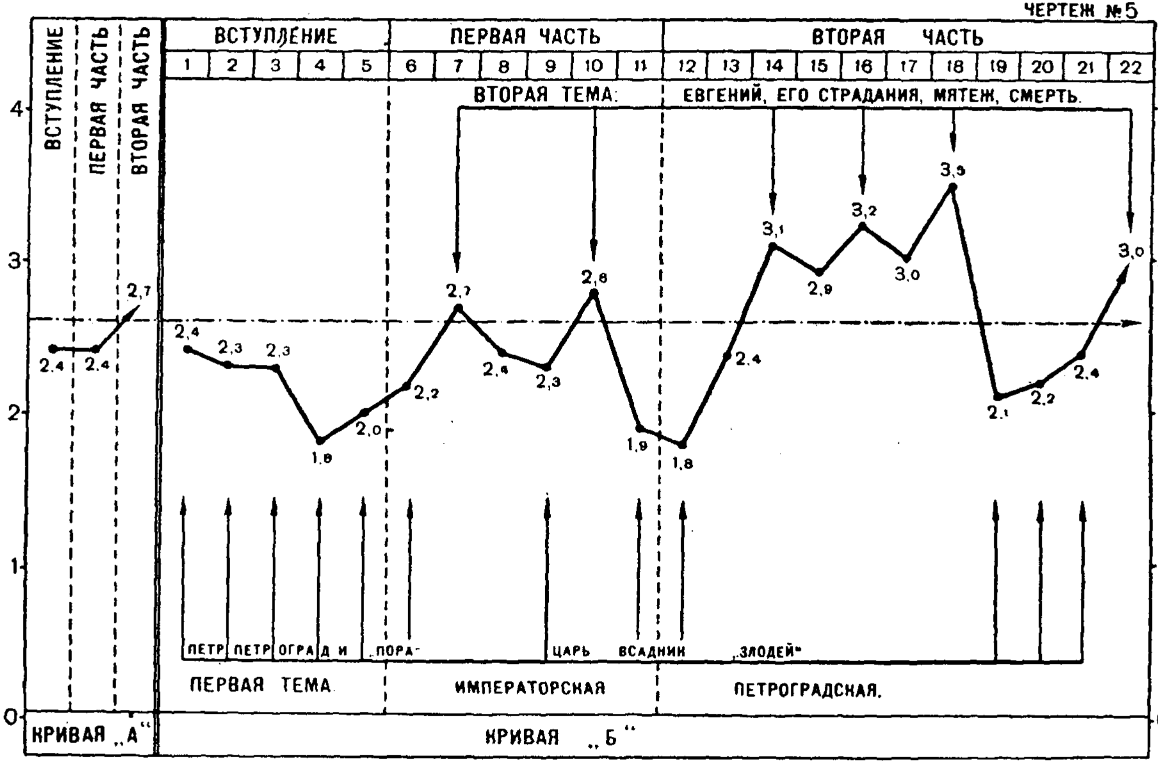
53) $1,2 \cdot 2,6=3,1$

54) $1,2 \cdot 2,3=2,8$

55) $1,2 \cdot 2,4=2,9$

56) $1,2 \cdot 2,7=3,2$

57) $1,2 \cdot 3,4=4$



ЧЕРТЕЖ № 5
ВСТУПЛЕНИЕ
ПЕРВАЯ ЧАСТЬ
ВТОРАЯ ЧАСТЬ
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22
ВТОРАЯ ТЕМА: ЕВГЕНИЙ, ЕГО СТРАДАНИЯ, МЯТЕЖ, СМЕРТЬ.
ПЕТР ПЕТР ОГРА Д И „ПОРА-
ЦАРЬ ВСАДНИК „ЗЛОДЕЙ"
ПЕРВАЯ ТЕМА.
ИМПЕРАТОРСКАЯ
ПЕТРОГРАДСКАЯ.
КРИВАЯ „А"
КРИВАЯ „Б"

В заключение прилагаю изображение 3-х кривых: «А» (построенную на суммах строчных отношений частей поэмы), «Б» (построенную на 22-х отрывках), «В» (построенную на 55-ти отрывках).

3. РАЗГЛЯД КРИВЫХ «МЕДНОГО ВСАДНИКА»

Как приступить к характеристике кривых поэмы в связи с текстом? Собственно говоря: чтобы охарактеризовать кривую одного стихотворения, т. е. извлечь из нее все, что она дает, нужна статья; такая кривая взывает к показу слуховой записи; нужно об'яснить каждый штрих записи, ибо каждая отметка складывается в инвентарь отметок, сумма которых и строит число строчного отношения; нужно дать строчную кривую и пропустить текст построчно; далее: дать кривую, построенную на суммах; и разглядеть каждую ее точку в отношении ко всем прочим; наконец: можно привести средний уровень — кривой в связи с средним уровнем кривых 1) данного поэта, 2) со средними уровнями других поэтов; характеристика средних уровней, не влияя на жест кривой, все же дает нечто для опознания ритмической динамики (внутри которой и статика — динамический момент).

Вместо ряда статей я в показе кривых пропустил перед вами кинематограф кратчайших характеристик, кривые не исчерпывающих.

Но как быть с кривой в 464 строки? Как быть с «55» точками кривой «В»? Каждую следовало бы изучить в отношении ее ко всем прочим; т. е. дать «55», умноженное на «55» комментариев; 3025 параграфов этого исчерпывающего комментария составили б толстый том; и этот том явил бы «сырье» для вывода; ясно: я вынужден поступать иначе; и сжать том в

20-30 страниц. Стало-быть: мой разгляд есть не самый разгляд, а искание некоего формального принципа к разглядам, более пристальным.

Я беру принцип простейший: средний уровень поэмы (пересекающую кривые горизонталь); он — *2,6*. В кривой «*А*», построенной на трех точках, 2 лежат ниже средней: на 2,4; третья точка переступает нормаль на 0,1; ее число—*2,7*; это означает: кинетика контрастных ударов здесь повышена; температура интонаций поднялась выше «*37°*», что есть ни *а*-, ни *эв*-ритмия, ибо ритм— отношение всех контрастов ко всем повторам; если средняя — знак синтеза, иль тема целого (2,6), то теза есть $\frac{2,4+2,4}{2}=2,4$, или лежание ниже нормали, а антитеза — *2,7* (2-ая часть, лежащая на этом уровне). Соответствует ли числовой антитезе второй части ее тематическая антитеза?

Вполне.

В тезе, каковая подана вступлением, — вот главные темы: Петр, его мысли, возникновение Петрограда, картина города и «ужасная пора», Петроград охватившая; тема — внеличная; и, можно сказать, — императорская. Во второй части подано взволнованное и возмущенное сознание личности Евгения, сходящего «с ума»; и — гибнущего; сквозь «величие» поданной «императорской» темы, как сквозь страшный туман, вырезается лик губителя некоего.

Ужасен он в окрестной мгле.

О Евгении — ни звука во «Вступлении»; об ужасности лика «Всадника» — ни звука; великолепное здание Петербурга в стиле ампир, поданное, так сказать, с крыльца: «Как богато, как пышно!» В

первой части появляется Евгений из темы «ужасной поры», из императорской, но — безлично: «Прозванье нам его не нужно».Он такой, как и тысячи; он — «в общем и целом»; он — снятая маска; и лишь к концу первой части из него вырывается немой протест; и тотчас же: вместо лика Петра, явленного во «Вступлении» в «Тумане спрятанного солнца» — пока не вскрытый «Всадник». Что таится в нем, и что таится в Евгении — раскрывается второю частью; во Всаднике явлена «сокрытая сила» «Какая сила в нем сокрыта!») и дан ответ фигуральный о характере «силы»:

Ужасен он в окрестной мгле.

«Петр» в тумане спрятанного солнца оказывается — «мороком»; вместо Петра — ужасное, медное изваяние; вместо дневного тумана — «черная мгла».

Так же перерождается и Евгений; он бросает свой дом (скажем — маску «псевдонима»: «Прозванье нам его не нужно»); в его комнате поселяется «бедный пиита», а в нем поселяется сила бунта и жажда мщения: тут Пушкин его «делает» сумасшедшим, но в нужный момент возвращает ему сознание: «Прояснились в нем страшные мысли»; в этом страшно проясненном сознании он бросает медному изваянию: «Ужо тебе»; и — гибнет в борьбе роковой.

Здесь тема Евгения сплетается с темой «бедного пиита», Пушкина, написавшего о себе:

Не дай мне бог сойти с ума, —
Нет, лучше посох и сума...

В Евгении — показаны: и посох, и сума, и истязания, которым мог бы подвергнуться Пушкин (он и подвергался).

Ясно, что в сюжетном смысле вторая часть — максимум динамики; образуется, так сказать, текстовой угол, вполне аналогичный углу, построенному на смене уровней кривой.

Вот что можно формально сказать о кривой «*А*»; она — лишь схема географической карты, не более: предварительная ориентация.

Перехожу к кривой «*Б*».

В ней каждая точка подана в жесте точек, ее слагающих, т. е. счисленных отрывков («*5*» для «Вступления», «*6*» для первой части и «*11*» для 2-й); вглядитесь пристально в кривую и вы найдете в ее начертании даже... некоторое изящество (впрочем это звучит «суб'ективно); изящество — в сочетании асимметрий в некую симметрию целого: по середине кривой — наиболее глубокая выемка, явно разрезающая ее на «*2*» части: 11 отрывков; и 11 отрывков (вторая часть); по правую и левую сторону срединной выемки два в целом повторяющих друг друга хребта, в свою очередь отделенных от под'емов конца и начала выемками (спусками криво); в трех ущельях кривой лежат темы: 1) Неколебимости «государственности» петровой; 2) Медный «Всадник» и отлив со «злодеем» в нем; 3) сломление мятежа Евгения ужасною силою медной статуи; т. е. в ущельях дана сосредоточенно: идеология императорской власти.

Два хребта, отделенных срединным ущельем, живописуют: 1) в первой части: заботы Евгения и наводнение; 2) во второй части живописуют страдание Евгения, прикрытое для вида торжествующее зло «порядка», сумасшествие Евгения; наконец — страшное прояснение его мысли перед моментом борьбы со Всадником; асимметрия двух хребтов двух

частей — в том, что второй значительно выше и занимает большее пространство; он лежит почти весь выше нормали; второй хребет — значительно ниже; нормаль прорезывает его срединную часть; в эту ниже лежащую часть попадает все наводнение с картиной бессилия в ней «покойного» царя; симметрия двух хребтов в том, что — оба кончаются максимальными точками, после которых — стремительное падение в императорскую тему (с *2,8* на *1,9*; и с *3,5* на *2,1*; второй размах падения глубже: 14 делений; первое падение — на 9 делений). Абсолютный максимум ракурсной кривой есть уровень *3,5*; и он падает на отрывок, где рисуется, как в Евгении «прояснились страшно мысли»; заметим: прояснились для мятежа, время которого установлено исследователями: ноябрь-декабрь 1825 года т. е. время «декабрьского восстания» (скорее «ноябрь», ибо в «декабре» было бы отмечено и восстание декабристов); смерть же Евгения падает на весну 26 года, когда нашли его труп около домика Параши (вероятно не ранее мая) [1]; казнь декабристов падает на июль этого же года; и Евгений и декабристы — жертвы той же борьбы роковой; и их смерти почти совпадают.

Противоположение обоих хвостиков кривой (вступление, конец 2-й части) — обратная симметрия; от высшей точки вступления, *2,4* (Петр), кривая вступления слетает к *1,8* (неколебимость «империи»); об-

---

[1] «Прошедшею весною», вставленное в поэму, не меняет смысла; Пушкин написал поэму в 33 году; прошедшею весною — весна 1832 или 31-го годов; она не может быть годом убрания домика: с 25 года до 32 года домик не мог не быть убран; вернее всего домик убран в 26 году.

ратно: от низшей точки *2,1* последнего обрывка кривой (сила Всадника) кривая восходит к высокому уровню «*3*», живописующему смерть Евгения.

Этот беглый разгляд формы кривой уже кое-что дает; разрезы высот падениями совпадают с текстовыми разрезами; и уже кое-что в распределении уровней выясняется; оказывается: минимумы падают на сосредоточенно-акцентированную тему «императорской власти»; максимумы падают на моменты, связанные с личной жизнью Евгения; особенно это становится ясным, если, разглядев в кривой «*Б*» точки вершин и градацию вершинных под'емов, свяжешь эту градацию с текстом; градация вершин: 2,7 + 2,8 + 3,1 + 3,2 + 3,5; и потом, после последнего слета линии — 3 (последнего отрывка); но это — жизнь Евгения; в первой градации роста уровней вершин — рост уровней эмоциональной жизни Евгения; в *2,7* дан Евгений в его жизни до наводнения: с его мелочными и крупными заботами, с его предчувствиями (43 вместе счисленных строки); в *2,8* подан Евгений на Сенатской Площади уже протестующий против судьбы; в *3,1* дано роковое узнание о судьбе Параши; в *3,2* — сумасшествие: в 3,5 страшное прояснение сознания, обусловившее взрыв мятежных чувств в его душе (совпадающий во времени почти с декабрьским «взрывом»); и тут — максимум уровней; в следующем «*3*» — печальная консеквенция: смерть Евгения.

Итак: выше нормали, в точках вершин — дан Евгений; ниже, но выше средней лежат два отрывка второй части: с *2,9* и с «*3*» в *2,9* описано, как все вошло в прежний порядок, но порядок подан, как «прикрытое зло»: описано бесчувствие холодное обывателя и намерение пограбить торгашей; охра-

нители бесчувствия и грабежа спекулянтов на несчастии — власти, конечно (Пушкин об этом не может сказать открыто; отрывок *2,9* — памфлет; а отрывок «*3*» (между *3,2* и *3,5*) — тот же Евгений, вспомнивший «прошлый ужас».

Итак: положа руку на-сердце, мы можем сказать, что в синтетической кривой вся жизнь Евгения проходит выше среднего уровня; и подана в темпе все учащающегося ритмического сердцебиения, в нарастании контрастных строк, дающих впечатление высокого поднятия температуры лирического волнения «выше 37°».

Ну а темы, лежащие ниже нормали, суть — что? В точках минимума показаны: «неколебимость» Петрограда и отлив со злодеем, награбившим имущество (оба отрывка — *1,8*); показан «Всадник» — *1,9*; показана ужасная сила Всадника — *2,1*; словом — показано: государственная власть раздавливает личность; к этим минимумам как бы прилипают смежные уровни (2 и 2,2); в «*2*» отмечена «ужасная пора»; в «2,2» даны два отрывка (в начале первой и в конце второй части): 1) «осенний хлад» ноября над омраченным Петроградом, 2) преследование Всадником Евгения; опять: «давёж» Петрограда и «Всадника» на жизнь людей; и к ним, вернее на них (точно прикрывая их смысл), появляются вышележащие части, примыкающие тоже к теме низа, т. е., лежащие ниже температурной нормали; это отрывки с *2,3* и с *2,4*; *2,3* — суть: 1) восстание Петрограда и жизнь Петрограда; на *2,4* построены: 1) Петр со своими мыслями, 2) вся картина наводнения, 3) борьба Евгения с волнами (переправа), 4) Евгений, картуз изношенный снявший, т. е. Евгений, морально сломленный, мертвый.

Можно вполне сказать, что тема низа в целом обнимает события внеличные: историю города, в нем случившегося несчастья, Всадника и Петра, силой которого создался город несчастий; но этот город «вопреки всему»-де любит Пушкин.

Кривая «*Б*» дает нам точное, четкое указание: тема поэмы средней линией (на *2,6*) разрезана на 2 темы: тему верха и тему низа; тема верха: тревожащий, ропщущий, страдающий, бунтующий и умерший Евгений; тема низа: сверхчеловек Петр, силою нечеловеческой наперекор всему назло и для угроз выстроивший город, превратившийся в Медного Истукана, завораживающий воду и потом пропускающий ее смывать и бросаться на приступ домов, над ней царящий (вода принимает образ злодея) так, что бессильный царь Александр превращается в фикцию, а фикция, медный кумир, в действительность, гоняющуюся за обывателями, снимающими перед ней «изношенные картузы».

Ясно — две темы; и — контрапункт меж ними; т. е. — отчетливая сонатная форма, в которой контрапунктирует взаимоотношение уровней; будем называть тему низа — первой темой (темой тезы), ибо ею открывается поэма, а тему верха, Евгения, второй темой (антитезою), вступающей (как и в сонате), поздней; синтез и есть — взаимоотношение верхних уровней к нижним и обратно (каждого к каждому); тут диалектика математических действий над уровнями (маленькие уравнения); в каждом — неизвестное синтеза есть искомое средне-арифметическое уравнение.

Жест этого синтеза — жест кривой в его целом.

Вот что важно нам выяснить из первого, общего разгляда кривой «*Б*».

И отсюда уже выясняется мысль подхода к более пристальному разглядению.

Если в каждом данном случае отношение любого уровня, скажем *1,8*, к другому уровню, скажем *3,5*, есть средне-арифметическое, то оно находимо: $X = \frac{1,8 + 3,5}{2} = 2,65$, или, взяв в одном десятичном знаке, оно — *2,7;* собственно, оно выше *2,6* и ниже *2,7*; *2,6* есть среднее; данный средний уровень из минимумов (1,8) и максимума (3,5) почти совпал со средней всей поэмы; в текстовом смысле: *1,8* есть: 1) неколебимость сна Петра, не тревожимого умиренной стихиею; 2) самая эта «умиренная» стихия, показанная как злодей со зловещей шайкою, лениво и бесцельно бросающий награбленное добро (хорошенькое умирение); *3,5* — максимальное прояснение сознания личности Евгения, у которого открылись глаза на характер подчинения стихий Петрову сну, основе неколебимости Петрограда (ответ — «Ужо тебе»).

Вот текстовая подстановка под числа; задание найти синтез: *2,6;* он дан побочным отрывком, рисующим бессилие сломленной императорской власти (царям и со стихиею не совладать); он рисует — «покойного» царя, между тем весь конфликт между живым царем и живым Евгением.

Если же брать этот синтез по *2,7* (вместо 2,65), то *2,7* — жизнь Евгения, какой она подана в начале (с маленькими заботами, с маленькими ропотами, с тревогой за Парашу и со зловещими предчувствиями); это — Евгений до событий поэмы, Евгений-псевдоним, один среди тысяч; ясно, что он не может синтезировать «*1,8*» и «*3,5*»; наоборот: в раз'ятии *2,7* обывательской жизни на «*3,5*» бунта и *1,8* губящей силы, и в контра-

пунктировании *1,8* и *3,5* по всем уровням будет изыскан: 1) арифметический подсказ к ответу; 2) музыкальное, тематическое разрешение ответа.

Итак будем стараться в нашей общей характеристике искать подхода к тематическому, математическому, музыкальному ответу, не противополагая его ответам социологической, эстетической, историко-литературной критики, а, так сказать, прилагая; будем помнить, что мы идем истинно-диалектическим путем; мы ищем диалектики тем, диалектики образов и мыслей поэмы в их живом вращении друг вокруг друга; мы ищем бытия образов, а не растолкования их в сознании критика, или даже поэта; последнее — конструкция над образом: надстройка над реально данным сырьем переживаний, ритмов, смен пульсаций и температур: говорит самая кровь поэта Пушкина, а не корковое вещество мозга Александра Сергеевича, вскоре вынужденного насильно надеть «изношенный картуз» в виде камер-юнкерской треуголки.

Перед тем, как перейти к «взгляду и нечто» на кривую «*В*» (реалистическую, с «*55*» пунктами), — скажем заранее: выясняется в ней — очень важное значение уровня *2,6*, или среднего всей поэмы; мы начинаем подозревать, что будь отрывки, лежащие на этом уровне, в логике уровней можно б было ожидать на *2,6* темы всей поэмы, поданной в тезисах, «в общем и целом»; конкретизация же лежала бы в раз'ятии средней линии на верх и низ, с прибавлением вверх по одному делению («+ *0,1*») и с таким же отнятием по одному делению («— *0,1*»).

В кривой «*Б*» (22 отрывка) отрывок на *2,6* дан в побочном намеке на бессилие самодержавия, как такового; но в кривой «*В*» уровень этот и играет иную

роль; в кривой *«Б»* ряд отрывков счислен в «общее» темы; в нем наводнение показано средним уровнем *2,4* для 35 строк, счисленных, как 37; на самом деле эти 35 строк распадаются на 4 картинки: 1) наводнение до начала его гибельных действий (внешняя картина воды), 2) наводнение собственно, т. е. разлив вод, 3) штурм «злых волн» самих домов, 4) ожидание всеобщей гибели; в них среднее *2,4* дано в раз'ятии четырех точек с уровнями: $2{,}8 + 1{,}8 + 2{,}3 + 4$; $2{,}4 =$

$$= \frac{(2{,}8 + 1{,}8 + 2{,}3 + 4) \,.\, 4}{37}$$

Ряд отрывков разбиты на жесты; лишь некоторые отрывки неразбиваемы на под-отрывки; и одновременно несливаемые ни с какими иными (ввиду самостоятельной логической важности их в замысле целого); они — те же и в *«Б»*, и в *«В»*; их — немного.

Итак: нам понадобилась и кривая *«В»*.

Бросим кратчайший взгляд и на нее.

В ней уже трудно увидеть жест целого наглядно; он растворен в жестикуляции отдельностей; кривая — менее изящна; но она практичнее при конкретном разгляде (особенно при сравнении отдельных точек *«Б»*, раз'ятых в *«В»* на градацию их). Во-первых: в *«В»* — иные максимумы и минимумы; не средние, а почти фактические; диапазон между ними — значительней; минимумом является не *1,8*, а *1,2* [1]; максимумом не *3,5*, а 4, т. е. абсолютный предел высоты в нашем масштабе (20, 33).

Но и здесь: тема низа и верха, т. е. первая и вторая остаются неизменными.

На тему низа падают номера: 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 18, 19, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 37, 44, 46,

---

[1] Число отрывка (см. кривую «В»).

48, 49, 50, 51, 52. Все эти отрывки живописуют содержание первой темы; и лежат — в ее уровне, т. е. ниже нормали; исключением являются номера: 17, 45, где первая тема в отдельных кусочках, как-то алогически перенесена; мы впоследствии сосредоточимся на них; может быть эти исключения из правила в новом свете подтвердят правило.

На тему верха падают номера: 14, 15, 16, 25, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 40, 41, 42, 43, 45, 53, 54, 55; здесь тема вторая совпадает с уровнем, ей присущим; и опять таки: будто бы алогически, а на самом деле логически, выхватываются кусочки от жизни Евгения; и — перемещаются ниже нормали; таковы номера: 13, 26, 30, 31, 32, 50, 52; но во всех этих точках подан не Евгений, а или его «псевдоним», или Евгений оцепенелый, сломленный, бесчувственный: не Евгений любящий, мыслящий, страдающий, а Евгений спящий, Евгений — «идиот», Евгений — раб; исключения здесь лишь подтверждают правило: тема старая в уровне первой темы ею деформируется.

За вычетом этих номеров остаются номера: 3, 6, 24, 39. Они падают на средний уровень: на *2,6*.

С них и начнем наш разгляд.

4. КРИВАЯ «В»

Возьмем кривую «*В*»; и забывши все, что мы знаем о содержании поэмы, механически, так сказать, вырежем ножницами отрывки, лежащие на среднем уровне *2,6*, и склеим их вместе: что получится? Это методический прием: в начале познавательных изысканий все догматические предпосылки должны быть сброшены; мы должны забыть все, что мы знаем о тексте поэмы и о критике текста; эта непредвзятость нам в данный момент необходима.

На *2,6* падают 4 номера: 3, 6, 24, 39; первые 2 номера падают на вступление: 4 строки, 16 строк.

№ 3 (4 строки).

> Прошло сто лет, и юный град,
> П о л н о щ н ы х стран краса и диво,
> Из т ь м ы лесов, из т о п и блат
> Вознесся пышно, горделиво[1].

Указывается на какое-то событие, в результате которого «град», «полночных стран краса и диво», горделиво вознесся из т ь м ы и т о п и; итак: п о л н о ч ь, т ь м а, т о п ь явили свое д и в о. Какое это диво, об'ясняет № 6 (16 строк): «Г р а д» — Петра творенье, которого так любит Пушкин («Л ю б л ю т е б я П е т р а т в о р е н ь е»): перечислены: 1) с т р о г и й, стройный вид, 2) д е р ж а в н о е теченье Невы, 3) береговой г р а н и т, 4) узор ч у г у н н ы й о г р а д; дан образ в стиле ампир; в нем и Нева — «д е р ж а в н а»; и на ней — печать покоренности Империи; далее перечислены небеса, белые ночи с адмиралтейской иглою; и трудящийся белой ночью Пушкин.

Словом — полное величие, строгость, планомерность; только бы и жить в ней!

И в это диво, стройность, урегулированность странно вброшен № 24 кривой (15 строк): на Сенатской площади, под н о в ы м домом верхом на с т о р о ж е в о м мраморном звере, «без шляпы, руки сжав крестом, сидел недвижный, страшно бледный Евгений. Он с т р а ш и л с я б е д н ы й, не за себя». Вал подмывает ему ноги, дождь хлещет в лицо, завывает ветер; картина остранняет стройность порядка; в стиль а м п и р врывается нечто романтическое, опрокидывающее порядок:

---

[1] Всюду курсив наш.

1) предосудительно сидел на геральдическом, имперском сторожевом звере верхом; 2) предосудительно для невской воды лизать подошвы сапог на площади; сидящий показан в страхе; жест какого-то Евгения среди дива строгой стройности точно какая-то кривая насмешка над «д и в о м».

Не об'яснит ли вопрос № 39 (5 строк).

Прошла неделя, месяц — он
К себе домой не возвращался.

Вот так об'яснение: не об'яснение, а—вопрос.

Весь уровень *2,6*—открытое противоречие: в диве строгой стройности дано диво нестройной дикости: какой-то Евгений, посидев на сторожевом, имперском льве верхом, не вернулся домой.

Диалектикой уровня эта бессвязность противоречия подана, как т е м а; может быть т е м а поэмы и есть бессвязность противоречия, в котором с одной стороны строгость стройности гранитов и чугунов; с другой—бесстроица человеческих жестов. Мы предположим, что случайно поданные куски и есть тема; не истолкуется ли она, если мы мобилизуем отрывки, ближе к ней лежащие; таковыми были бы уровни *2,5* и *2,7* (т. е. 2,6—0,1 и 2,6 + 0,1).

Отрывка с 2,5—нет, а отрывок с 2,7,—подан в первой части под № 14 (14 строк); и его, по необходимости, надо вставить в тему: присоединить к картине.

Мы узнаем, как некий Евгений, «пришед» домой, в волненьи размышлений не мог заснуть: думы его: он—беден, должен трудом отвоевать себе честь, но ему нехватает ума и денег; а ведь есть —

Такие праздные счастливцы,
Ума недальнего ленивцы,
Которым жизнь куда легка!

Тема дум — волнение и ропот: 1) на судьбу, 2) на праздных дураков и ленивцев; итак,—ропот на с т р о й н ы й и с т р о г и й п о р я д о к, который так любит Пушкин; запомним, что т е м а вторая вносит лепту свою в виде важного штриха к т е з е среднего уровня; дикая бессмыслица сидения на звере не об'яснима ли ропотом и смятением. Внутри гранитов и строго-стройных чугунов завелась какая-то неурядица: вот, стало быть,— тема поэмы.

Прибавим и убавим к 2,6 по *0,2*; и мы получим двоякого рода уровни, противопоставленные друг другу, как «*—0,2*» и «*+0,2*»; т. е. как *2,4* и *2,8*.

Что получится?

На *2,4* имеем номера: 1, 2, 4, 29, 30, 51, 52, т. е. ряд ретушей уже нижней темы. В т у м а н е с п р я т а н н о г о с о л н ц а на берегу п у с т ы н н ы х волн, среди которых о д и н о к о несется б е д н ы й ч е л н — Петр, думающий об у г р о з а х и о каком-то действии н а з л о соседу; нерадостная картинка! Однако из нее-то и вырастает д и в о з а л о ж е н н о г о г р а д а; в строгость чугунов темы врывается изначальный туман, безлюдие, убогость и по ней одиноко мчится ч е л н; № 4 сюда влагает лишь появление града, дворцов и строя кораблей; №№ «29», и «30» (17 строк) прибавляют во 2-й части следующее: Евгений в с т р а х е и т о с к е бежит к злобно кипящим волнам; Нева тяжело дышит, как «с б и т в ы п р и б е ж а в ш и й к о н ь»; Евгений видит лодку и к ней бежит; и перевозчик ведет его через с т р а ш н ы е волны. Жуткая картина: точно продолжение вступления по живописи образов: неуютность, пустынность; и тот же челн (названный лодкой) вступления; в него-то в с т р а х е, душой замирая, садится уже показанный в р о п о т е (и выше нор-

мали) Евгений; ниже нормали он не в ропоте, а в страхе и замирании; вероятно оттого, что персонажи нижней темы, т. е. град, построенный на зло и для угроз, и строитель в первом моменте поданы «в тумане спрятанного солнца»; закрадывается догадка, не есть ли несущийся одиноко в пустынных волнах—челн жизни всякого соседа Петра, т. е обывателя Петрограда (кстати — заметим: в лодке Евгений несется к своей судьбе, к роковому узнанию)? Итак: челн, лодка – жизнь. Вопрос — в чем эта жизнь?

Номера *51* и *52* присоединяют новые штрихи; сперва № 51 (4 строки).

И во всю ночь безумец бедный
Куда стопы не обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

Какой-то Медный Всадник с топотом гонится за каким-то безумцем; еще не раз'яснен Всадник, но раз'яснено, что Нева, по которой пускается Евгений, дышит как прибежавший конь; не есть ли Нева—конь Медного Всадника, гонящегося за безумцем? Это—не мое толкование, не психология, а комментарий к диалектике уровня в порядке появления № (я бессмысленно вырезываю текст №№ и склеиваю вместе).

Номер 52 (9 строк) об'ясняет, как некий «он» (вероятно Евгений), проходя по площади—

— К сердцу своему
Он прижимал поспешно руку,
Как бы его смиряя муку,
Картуз изношенный снимал,
Смущенных глаз не поднимал.

Изображен смущенный, смиряющий муку свою, прохожий площади стройно-строгого града; очевидно: смиренный—сломленный погоней рока.

Сквозь уровень *2,4* проходит: тот же берег реки, тот же челн; те же угрозы (сперва Петра, потом всадника); жизнь не изменилась на берегу в своем моральном содержании; сто лет назад здесь ютился «убогий чухонец»; теперь ютится «убогий обыватель», стаскивающий картуз.

Так смещает средний уровень с его дивным городом (на *2,6*) уровень *2,4*, показывающий: порядок порядком, а убожество, одиночество, берегов — те же; лишь вырос... страх.

Очень многое прибавляет к теме уровень *2,4* (2,6 — 0,2); ну а что прибавит уровень 2,8 (2,6 + 0,2)?

Рисуется, как «державная» Нева, прорубая окно в Европу, не одолела бури, дующей с запада: «Спорить стало ей не в мочь», на набережной стоял народ и любовался «брызгами, горами и пеной... вод».

Побежденная морем Нева вынуждена сломать атрибут своей принадлежности к самодержавию (бедная: то она — «конь», на котором скачет всадник, то она гонится морем обратно); народ смотрит и любуется ее беспомощностью.

Тема воды выше нормали иначе подана, чем ниже нормали; выше нормали — вода беспомощно жалуется; ниже нормали, она, оседланная кем-то, злится; вода не прибавляет ничего к диалектике верхней темы в отрывке «17-ом»; в ней лишь — «ропот», адекватный ропоту Евгения в уровне *2,7*, на судьбу свою; Нева, как Евгений, защищает здесь свою «честь».

Обратимся к комментарию двух тем: к симметрично лежащим уровням *2,3* и *2,9* («±0,3»).

Уровень 2,3; № 19-м точно подтверждается наша мысль о Неве; она появилась в теме низа (Петровой,

дворцовой, гранитно-чугунной), опять раз'яряется; в *2,4* Нева—полковой, оседланный конь; в *2,3* уже она—ряд оседланных коней, слитых очевидно и со всадниками; у волн Невы—полковые атрибуты:

Осада! Приступ! З л ы е волны,
Как в о р ы, лезут в окна; челны
С разбега стекла бьют кормой.

По улицам плывут даже не челны а—«г р о б а»; в этой картине сами челны жизни становятся «г р о б а м и»; и опять в соответствии с челнами-гробами 2-я часть прибавляет лодку Евгения; Евгений в челне:

И скрыться вглубь меж их рядами...
Готов был челн.

Все охвачено водоворотами какого-то р о к а, уже показанного как всадник (т. е. всадник коня воды).

Номер 27-й являет наконец этого Всадника уже с большой буквы; и этот Всадник впервые стоит перед нами Медным изваянием Сенатской площади: вот что есть рок:

И обращен к нему спиною
В неколебимой вышине
Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
К у м и р на бронзовом коне.

Всадник назван к у м и р о м, т. е. идолом; конь его не водяной, а бронзовый; он в неколебимой вышине стройно-строгого града: «г р а д»—неколебим; рок очевидно постиг лишь ч е л н ы жизни, плывущие вместе с гробами.

Уровень *2,3* не просветляет *2,4*, а омрачает картину: град, явленный в стройно-строгом ампир и посаженный на уровнях первой темы, с понижением уровней приобретает жуткий вид.

Чем ответствует вторая тема уровнем *2,9*?

Четырьмя отрывками: №№ 25, 32, 34, 53.

Во-первых—вскриком Евгения, 25 (16 строк).

Иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой
Насмешка рока над землей?

Это уже не ропот, а открытое возмущение.

Во-вторых: номер 32 прибавляет к ропоту ужас страшного несчастья, когда «несчастный знакомой улицей бежит», где скривились домики, где «кругом, как будто в поле боевом, тела валяются»; Евгений бежит, изнемогая от мучений, туда, «где ждет его судьба с неведомым известьем, как с запечатанным письмом» «И вот залив... И близок дом».

Отрывок кончается вскриком, где страдание соединяется с возмущением: «Что ж это?»

Номер *34* подчеркивает взрыв возмущения диким хохотом Евгения:

И, полон сумрачной заботы,
Все ходит, ходит он кругом,
Толкует громко сам с собою—
И вдруг, ударя в лоб рукою,
Захохотал.

В *2,3* ужас разрушения дан в теме покорности воле Всадника, ломающей судьбы; в *2,9* ужас дан в теме страдания и человеческого возмущения.

Номер 53 (на 2,9) рисует занесенный наводнением на пустынный остров пустой домишко; но тем фактом, что «домишко» подан верхней темой, определено и отношение к этому занесению: оно—возмутительно; оно—не порядок в городе порядка; если таков порядок, то—«что ж это?»

Так в уровнях *2,3* и *2,9* отчетливо раз'ята тема противоречия смутная в *2,6*: она раз'ята в две темы: на тему верха—тему возмущения униженного: возмущает тема порядка, или—тема низа; и на низ—императорский порядок (он же и рок, и кумир), который стремится оседлать человеческое возмущение.

Любопытна и ирония, с которой тема недосягаемой вышины всадника и красоты стройно-строгого града становится темой низа и сердечного замирания (роста повторов), а тема «бедных людей», униженных и оскорбленных, становится темой сердечного биения и под'ема кривой вверх.

Это—не важно; но и это—штрих.

Следующая пара противоположения: «*2,2*» и «3» («—0,4» и «+0,4»). Номер восьмой на *2,2*.

К достаточно мрачной картине низа, встающей из уровня *2,3*, Пушкин присоединяет неожиданно две картины: картину парадирующих войск (8 строк):

Лоскутья сих знамен победных,
Сиянье шапок этих медных.

И картину военно-имперского праздника:

Люблю, военная столица,
Твоей твердыни дым и гром,
Когда полнощная царица
Дарует сына в царский дом.

Как будто бы восстанавливается равновесие в стройно-строгом городе, где перед этим носились гроба да гоняющиеся за обывателями всадники; теперь медные всадники уже парадируют на Марсовом поле; и Пушкин любит—

Сиянье шапок этих медных.

Но номер 12-й (тоже на 2,2) оговаривает сияние, «медных шапок».

Над омраченным Петроградом
Дышал ноябрь осенним хладом...
Сердито бился дождь в окно,
И ветер дул, печально воя.

Парад медных шапок в логике уровня оказывается ноябрьским парадом; он происходит в вое ветра; и сопровождается сердитым дождем; в том же уровне (в логике уровней это значит: одновременно) происходит на Сенатской площади другая картина; на Марсовом поле стройно галопируют медные всадники, а на площади к Медному Всаднику (с большой буквы) подбегает Евгений и —

«Добро, строитель чудотворный!»
Шепнул он, злобно задрожав,
«Ужо тебе!» (15 строк),

И опять «воздравие парадов» омрачено уже открытым восстанием на Сенатской площади: Евгения на Кумира и «Державца Полумира»; случается невероятный скандал; восстание Евгения происходит в ноябре 25 года, за несколько дней до восстания, до столкновения восставших войск с «медными всадниками» парада Марсовых полей; и мы знаем картину восстания; на Сенатской площади угрюмо стояли, не двигаясь с места, восставшие полки, — так как недвижно сидел за год здесь же Евгений на звере, руки сжав крестом; а на соседней площади Николай I собирал кавалерию, или «медных всадников» на восставших, но онемевших у статуи полков и их вожаков, декабристов; у «подножья кумира» стояло такое же: «Ужо тебе», а где-то недалеко двигалась кавалерийская фаланга «сих шапок медных».

Уровень 2,2 странно путает планы; и впервые закрадывается мысль: не есть ли вся поэма старательней-

шая зашифровка, пусть полусознательная, пусть бессознательная, так что и «наводнение»—для отвода глаз; осенний хлад ноября 24 года, осеннее «Ужо» Всадника ноября 25 года и «Ужо тебе», брошенное Николаю I через несколько недель полками и толпою восставших, схватываются в одно действие, в один момент; и этим ритмическим моментом является уровень 2,2. У нас рождается вопрос: 1) не есть ли «Медный Всадник» или стабилизованный в «Кумир» Петр,—не Петр, а Николай I, стабилизировавший личность Петра тем, что слил с нею свою, николаевскую, идею самодержавия? 2) Не есть ли «Евгений»—один из многих, один из тысяч восставших? 3) Не есть ли ноябрь—декабрь? Отведение его в ноябрь и распространение ноября до ноября 24 года—не есть ли необходимая зашифровка, подобная зашифровке куска последней главы «Евгения Онегина», завязавшего сношения с декабристами (отсюда и совпадение имени героя с Евгением Онегиным, «декабристом»); ну тогда—само собой ясно: непроизвольно для себя вложивши революционный динамит в «императорскую» тему, по условиям времени Пушкин должен был декоративным фасадом вступления маскировать ритмическую суть поэмы; отсюда-то: «Люблю, военная столица»... «когда... царица дарует сына в царский дом». Это же — «картуз»: «картуз изношенный», который надо было снимать.

Все то, что я описываю, Пушкин мог и не осознать; но все это бродило в крови его, все это терзало его; и он—«как бы смиряя сердца муку»,—пел: воспевал «имперских зверей». Поэту нельзя было не быть и «пиитой».

И как бы в подтверждение этой догадки—последний номер с тем же уровнем в *2,2*—бросает перед нами несколько слов и о «пиите»:

> ... Граф Хвостов,
> Пиит, любимый небесами,
> Уж пел бессмертными стихами
> Несчастье невских берегов.

Кто же воспевает несчастье? Это—явный памфлет на «пииту», если не горький смех над стаскиваемым картузом. Несчастье невских берегов—не наводнение, а подавление декабрьского восстания: расправа с декабристами.

В уровне «*3*» выявлен центр волнений ропщущего Евгения, его тревога о Параше, невесте: его любовь к ней.

Итак: в *2,2*—дико остраненная до памфлета любовь к символам самодержавия поэта (любовь с сюрпризами, в роде—«Ужо тебе»); в «*3*»—человеческая любовь: любовь маленького человека возвышается над величественным бредом оград чугунных с их парадами и воями ветров. Что бы ни утверждал Александр Сергеевич Пушкин из рассудка,—мы в уровне «*3*» удостоверились: пульс его сердца бьется вместе с маленьким униженным человеком; а это значит: бьется за человека

Пойдем далее.

Уровни *2,1* и *3,1* (2,6—0,5 и 2,6+0,5) представлены: 2,1 четырьмя номерами (7, 13, 23, 50).

Гипотеза зашифровки заставляет нас взять номера в обратном порядке: номер—«50» (9 строк) бросает нас в центр действия: «И он по площади пустой бежит и слышит за собой, как будто грома грохотанье»:

> И озарен луною бледной,
> Простерши руку в вышине,—
> За ним несется Всадник Медный
> На звонко-скачущем коне.

Соединим все штурмовые, военные эпитеты злых волн с парадом «**м е д н ы х в с а д н и к о в**» предыдущих уровней императорской темы низа,—и в логике ритма, в контрапункте тем становится ясным, что теперь во главе этих ратей встал их повелитель: Медный Всадник (с большой буквы); и ясно: это—Николай, а не Петр; он несется за восставшим Евгением; арена преследования—Сенатская Площадь; время действия—за несколько дней до такой же погони медных всадников Николая Первого за разгромленными восставшими: ясно. Еще яснее в этом свете номер 23 (6 строк).

Ц а р ь м о л в и л—из конца в конец...
В о п а с н ы й п у т ь...
Его пустились генералы
С п а с а т ь и с т р а х о м о б у я л ы й,
И д о м а т о н у щ и й н а р о д.

Один из спасателей был убит при этом: Милорадович; потом спасали и по-иному: «с п а с а л и» в застенках от идей; и спасали «о т е ч е с к о й о п е к о й»: генерал Бенкендорф спасал Пушкина; итоги спасения: тот аллегорический язык, на каком говорили в России; все точные смыслы стали «п с е в д о н и м а м и»; уши спасающих генералов вставлялись в стены домов, ибо и в этих домах народ «т о н у л» в опасных мыслях.

Номер 13 (15 строк) рисует нам одного из таких псевдонимов: и он—«Е в г е н и й»:

Мы будем нашего героя
Звать этим именем. Оно
Звучит приятно; с ним давно
Мое перо уж как-то дружно.
П р о з в а н ь е н а м е г о н е н у ж н о.

Если бы найти прозванье,—то оно скомпрометировало бы поэта: «Пушкин»; далее—несколько строк, рисующих обедневший знатный род; сюда, как комментарий,—вся «Родословная моего героя», сплетенная с рассуждением о поэте, к которому обращено:

Непонимаемый никем
Перед кумирами земными,
Проходишь ты уныл и нем.

С «Евгением» перо поэта дружно; ведь уж была написана последняя глава Онегина, к которой «Евгений» вступил в сношения с декабристами; вероятно не только перо поэта, но и душа поэта дружила с Евгением, потому что когда исчезает Евгений из своего обиталища, в него поселяется какой-то «бедный пиита»; но—«прозванье нам его не нужно»; прозванье—вообще не нужно; идет глубочайшая полусознательная маскировка истинного содержания поэмы, взрывного, как динамит; Пушкину надо было маскироваться перед самим собой.

И эту маскировку являет номер «7»—тоже на 2,1; маскировка разумеется та же «Люблю тебя, Петра творенье». На этот раз—люблю «зимы твоей жестокой... недвижный воздух», люблю блеск балов, холостые пирушки с шипеньем пенистых бокалов; Евгений Онегин тоже это все когда-то любил,—да разлюбил; разлюбивши,—стал любить иные вещи: политику, кружки заговорщиков; в 33-м году Пушкин вряд ли наивно любил бокалы и балы; скоро же они стали проклятием его жизни; но страшное содержание мыслей надо псевдонимизировать; истинное прозванье вещей—не нужно; и начинается апелляция к прошлым годинам: в юности это все любилось.

Уровень *2,1* укрепляет нас в мысли: первая тема

ритма, императорская, есть хитросплетение шифра; верхняя тема, поскольку она касается какого-то там чудака, в шифре не нуждается.

Уровню *2,1* противостоит уровень *3,1*. Три отрывка лежат на нем; номера *35* и *36* (5 и 17 строк) повествуют: первый рисует трепетную мглу, ложащуюся на трепетный город, и толки не могущих уснуть жителей о дне вчерашнем; вчерашний день, конечно—разгром восстания; второй рисует прежний порядок, прикрывший непреодоленное зло: подан бесчувственный холод мещан к бедствию; и—мечты торгашей; в свете же шифра низа надо разуметь: осуждение наступившей реакции.

Третий отрывок с *3,1* вскрывает причину сетования на холодное бесчувствие: это кончик конца поэмы:

...... У порога
Нашли безумца моего...
И тут же хладный труп его
Похоронили ради бога.

«Прежний порядок» прикрыл зло гибели павших в борьбе: всех, всех; и прежде всего: он прикрыл виселицы декабристов.

Следующая пара: в первой теме—*2*; во второй—*3,2*.

Тема «*2*»—коротка, четка, ясна в свете музыкального контрапункта уровня: пять строк:

Была ужасная пора.

;

Кто же эпизод, наводнение, называет «порой» катастрофа—не пора, а момент; пора—эра; «о ней свежо воспоминанье» в 33-м году—слишком свежо, потому что не только «была пора», но и продолжалась; в ней—погиб Пушкин; и она тянулась до 60-х годов; ужасная пора—Николаевский режим

и оттого что язык этих строк слишком красноречив, недалеко лежащий, другой отрывок с *«2»*, старается шифром перекричать лапидарную, точную, ясную характеристику поры (8 строк).

И этот крик—реторика стиля ампир; «В гранит оделася Нева», зашифрованная реторика, кончающая описанием того, как Москва склонилась под пятою новой столицы (8 строк).

Симметрию противостояния являют 3 номера с *3,2* (21, 40, 54); для всякого шифра *3,2* указывает на бессилие Александра Первого прервать «пору»: «на балкон печален, грустен вышел он; и молвил», что «со стихией царям не совладать»; в духе дешифрированной нижней темы явления «покойного царя» фиктивно; в эпоху действий на Сенатской Площади его не было в живых: со стихией смерти своей действительно не совладаешь; во вторых: на 3,2 (номер *54*) подан кусочек, описывающий на пустынном острове пустой, разрушенный домик, торчащий, как черный куст; наконец: центральный кусок на *3,2*, который собственно и противополагается «поре» зашифрованного низа,—незашифрованный мартириум терзаемого, «сумасшедшего» Евгения (17 строк); чуждый свету, Евгений питается подаянием; он весь—в лохмотьях:

Злые дети
Бросали камни вслед ему.
Нередко кучерские плети
Его стегали и т. д.

Но он был полон «шумом внутренней тревоги»; прибавим:—той именно, от которой спасали генералы, ибо весь жест этой тревоги, лихорадочно сотрясающей подсознание, есть «Ужо тебе»: «ужо»—

николаевщине, «всадниковщине», всем «медным шапкам» и их предводителю.

Шифр «поры» выявлен второй темой: извне—плети и камни; изнутри — мстительное: «Ужо тебе». Разоблачение характера «внутренней тревоги» на *3,3* примыкает непосредственно, ибо тема низа молчит: у *3,3* нет ей соответствующей пары на *1,9* внизу; и *3,3* сливается с *3,2*.

Уровень *3,3* есть номер 43.

Вскочил Евгений, вспомнил живо
Он прошлый ужас... и т. д.

Шум внутренней тревоги, или безумие, непосредственно переходит в живое сознание, в ясное знание о поре и ее ужасе, приводящее к столбам новоотстроенного дома со сторожевыми львами; в свете шифра нижней темы — ясно: новоотстроенный дом со столбами и с окнами на ту самую площадь — режим Николая, весь построенный на обуздании воспоминаний о сумасшествии «той поры», когда и Евгений сидел на звере мраморном «против» Всадника (в обоих смыслах: в реальном и фигурном); сторожевые львы, под'явшие лапы у под'езда, — ясно кто,

Подведем итог раскрытию уровней, потому что мы у порога, где шифр поэмы невероятно проясняется.

Тема верха ведет нас к сгущению невероятного страдания, названного безумием; это страдание переживает маленький человек, становящийся в нем огромным; а тема низа, опуская *2,6* реторики восхвалений Петрограда и проводя *2,6* по *2,4* по *2,3* по *2,2*, по *2,1* и по *2*, превращает реторику просто в бред «ужасной поры»; персонажи, являющиеся внутри императорской темы суть безликие, стертые псевдонимы («прозванье нам его не нужно»), стаскивающие изношенные

картузы, бегущие, преследуемые, или вынужденно воспевающие несчастье Невского берега (а вовсе не наводнение); они же, эти раздавленные «псевдонимы» в теме верха обнаруживают огромный размах человеческой любви, негодования, бунта под формой «сумасшествия».

Уровень *1,8* и ему соответствующий уровень второй темы (выше нормали) *3,4* я считаю очень показательными, особенно *1,8*; после разгляда его не остается сомнения в том, что наша гипотеза о зашифровке первой темы (имперского Петрограда) получает в этом уровне основательное подкрепление.

Обследуем номера 49, 44, 28, 22, 18 и 10, имеющие этот уровень; обратный порядок — естественен; первая тема, как и вторая, к концу поэмы получает свое окончательное выражение; многие отрывки первой части меняют свой смысловой рельеф в контрапункте соответствующих отрывков второй части; а отрывки вступления в свете 2-й части выглядят, точно нарочно, покрытыми туманом; их первоначальный смысл оказывается точно нарочным отуманиванием — кого? Цензуры, конечно.

Итак: номер 49 (4 строки с хвостиком)

...И вдруг стремглав
Бежать пустился.

Это — о Евгении; он бежал по площади:

...Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось.

До сих пор Медный Всадник именовался: Всадником, Кумиром, Властелином, Гигантом; и никогда — царем; первое его появление в поэме спиною; на этой

«спине» и разыгрывалось его отнесение к Петру; мы строили лик «Петра» на спине Всадника, весьма основательно полагая, что ведь изображена статуя Петра; но под статуей Петра музыкальный контрапункт нам открыл вложенную в статую идею: окаменение дела Петрова в тираническое самовластие; «Медный Всадник» — не Петр, а извращение смысла «дела Петра»; город, построенный на зло соседу, каждому соседу царя, т. е. петербургскому жителю; отсюда: мартириум этого жителя в «чуде» чугунов и гранитов. В поданном отрывке впервые Всадник назван просто разгневанным царем; этот «царь» — не Петр; что это не Петр, явствует из рисунка, изображающего скалу, коня, но... без Всадника; куда ушел «Всадник»? Ответ: в Зимний Дворец, ибо «Всадник» — царь Николай; рисунок принадлежит Пушкину. Можно и иначе истолковать отсутствие «Всадника»: осталась Россия, конь, но без ... «царя». Как бы ни истолковывать, ясно, что под «Всадником» разумеется «царь», а не «царь Петр»; идея «царя», новоотстроенная Николаем Первым: вспомните под'езд новоотстроенного дома, к которому прибрел «все вспомнивший» Евгений — вот в этот-то дом и ушел с Коня Всадник. Кстати, вспомним об именовании Всадника «Строителем» («Строитель... ужо тебе...»); «Строителем», т. е. инженером, то был Николай Первый (по роду образования; он — технически понимал строительство; и обстраивал Петроград). Наконец: что значит «ужо тебе»? Как можно сказать «ужо тебе» — статуе, или уже сто лет несуществующему Петру? «Ужо тебе», или реальная угроза, могла относиться лишь к Николаю, или к николаевскому делу.

Во всяком случае важно, что впервые Всадник повертывает свое лицо и оказывается уже не гигантом, Кумиром, Петром, Всадником, а просто «царем» и — «царем грозным»; как и Пушкин, не раз стремглав бросавшийся от «царя» то в Москву (к Нащокину), которому жаловался, что царь «волочится» за его женой, нарочно проезжает под окнами его дома («Где же дом?» «Что ж это?»), то в Оренбург, то в Турцию, то рвался вон из России, но, — прикованный к дворцу, был вынужден «картуз... снимать» и становиться «пиитой» Хвостовым и петь хвалу несчастью Невских берегов» («Нет, я не льстец, когда царю»... и т. д.); скоплялось таки порядочное: «Ужо тебе» в душе Пушкина; оно не могло относиться только к Петру.

Все это следует твердо помнить при чтении текстов уровня *1,8*.

Теперь номер *44-й* (тот же уровень); это — отрывок, живописующий «Медного Всадника»; впервые Всадник является с уровнем *2,3* (конец первой части); и — спиною; заметим: в уровнях *2,3*, *2,4* и *2,2* идут: Петр, думы Петра, военный стиль города, восстание Петрограда, т. е. еще Петр, и продолжение его дела; замечательно, что строчные отношения отрывков, живописующих Петра (я счислил ряд отрывков «Полтавы», в которых выступает Петр), в сумме есть *2,3*; и средняя линия стихотворения «Над Невою резво вьются флаги пестрые судов» (в котором фигурирует Петр) опять таки есть *2,3*; в поэме Петр подан на *2,4* т. е. на *0,1* не тем числом; в среднем — так же; и *2,3* есть сумма отношений отрывка, где показан Всадник спиною; в уровне *1,8* «Всадник» дан отлично от первого показа. Привожу тексты обоих отрывков

о Всаднике с *2,3* и с *1,8*, чтобы было ясно, в чем произошло изменение.

2,3

И обращен к нему спиною
В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

1,8

...На крыльце
С под'ятой лапой, как живые,
Стояли львы сторожевые,
И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою,
Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.

В отрывке *2,3* вышина — неколебимая; *1,8* она — темная; она — потемнела («ночная мгла на город трепетный легла»); скала — ограждена (в первом отрывке не «скала», а «Нева» в соответствии с «На берегу пустынных волн стоял Он дум великих полн»); в *2,3* он тоже стоит; в *1,8* — сидит: сидит... на... троне...; в *2,3* никаких сторожевых львов нет; но ясно, что «львы сторожевые» весьма появились со времени ужасной поры: Бенкендорф, Дубельт и др. Они-то и ограждают; и они — «как живые».

Сличение отрывков меняет жест показа «Всадника»; он — погрознел; он — стемнился в темной своей вышине.

Теперь номер *22-й* (Тоже с *1,8*).

Стояли стогны озерами
И в них широкими реками
Вливались улицы. Дворец
Казался островом печальным.

Ясно же, — почему: потому что все стремглав бежали от «гнева» сидевшего царя, оградившего себя под'ятыми лапами сторожевых львов.

Номер 18 (тоже на 1,8) на 15 строках показывает, что бегство от «несчастного берега» (от «дворца и площади»; правда, — подставлена другая причина бегства: «Наводнение»; но «Наводнение» и вода у Пушкина — весьма двусмысленные темы; мы уже видели воду оседланным конем, кидаемым на приступ «Медными всадниками...»):

И вдруг, как зверь, остервенясь,
На город кинулась. Пред нею
Все побежало, все вокруг
Вдруг опустело... и т. д.

Сравните:

И вдруг стремглав
Бежать пустился...
...И слышит за собой
Как будто грома грохотанье...
За ним несется Всадник Медный...

И опять вода:

Осада! Приступ! Злые волны... и т. д.

И еще:

Царь молвил — из конца в конец...
Его пустились генералы...

Вода — подчинена в своей злой силе, злой силе Всадника:

Да умирится же тобой
И нобежденная стихия!

Она им побеждена: для зла; вода — в руках у Николая.

Вспомним: искони символика традиционных легенд называет «водою» — поток народной массы: потоки

народов, воды народов — этими выражениями пестрит Библия. Вода у Пушкина, уподобленная оседланному коню («Нева дышала... как с битвы прибежавший конь»), есть темная, несознательная народная стихия, масса, еще завороженная силой самодержавия; ею то и бросается «Всадник»; вода—порабощенная, крепостная и еще непроснувшаяся народная масса; и она же — конь Всадника.

Я потому останавливаюсь на равенстве волн и всадниковых коней, что без этого не откроется в окончательной ясности номер 28-й (14 строк); описан отлив на 14 строчках; описан небрежно, походя (5 строк); ударная сила отрывка в метафоре (9 строк), живо, реалистически поданной; с огромною силой, противопоставленной задавленному многоточием «Ужо тебе»..., описывается злодей:

...Так злодей...
С свирепой шайкою своей
В село ворвавшись, ломит, режет,
Крушит и грабит; вопли, скрежет,
Насилье, брань, тревога, вой!..
И грабежом отягощенны,
Боясь погони, утомленны,
Спешат разбойники домой.

Не забудем, что этот образ подан на том же номере *1,8*; в один ритмический момент схвачены: 1) бегство Евгения; 2) бегство толпы от дворца; 3) подан отрезанный от всего живого дворец; 4) подан гнев грозного царя; 5) подан из темной вышины Медный Всадник, огражденный сторожевыми львами; и подан: 6) злодей со своей шайкой.

Пушкин, конечно, не знал, что он написал; этот отбор образов, уровней ритмов и уравнений, в них

поданных (вода—кони; спящая Россия—конь Всадника; или злодей-царь—кумир и т. д.), происходил в подсознании поэта; это оно свершило свою плановую работу; ритмический жест нам в лицо бросил все это из темной глубины; Пушкин мог бы сказать об образах и ритмах поэмы:

Я понять тебя хочу,
Темный твой язык учу.

Математика, логика ее, — подав жест ритма, подала нам и эту темную глубину: не надуманный, а кровный символизм поэмы.

Но Пушкин, конечно, чуял опасность, «неладность» своих образов; и боялся разоблачения со стороны сторожевых львов мятежных ветров, его обуревавших; отсюда — глубочайшая зашифровка.

И роковой смысл уровня *1,8* им зашифрован в верноподаннической стилизации:

Красуйся град Петров и стой
Неколебимо, как Россия. (8 строк).

И этот отрывок — *1,8*. Но какая же это страшная судорогой злобы и муки, порожденная иронией неколебимость России, как и неколебимость вышины Кумира ведь — темная неколебимость, темная вышина.

И прямо в темной вышине и т. д.

Но памфлетическая ирония подсознания Пушкина по отношению к периферии собственных, не до конца продуманных дум, выскочила каламбуром рифм: патриотический отрывок «Вступления» о неколебимости кончается словами: «Сон Петра». А строка, открывающая следующий отрывок—«Была ужасная пора»; сплетение рифм—сплетение отрывков; «Сон

Петра» вплетен в «ужасную пору»: ужасная пора и есть Сон Петра.

Умирение стихий, неколебимость России оказывается связанным со сном Петра, или ужасной порой; кончится «ужасная пора»,— не будет неколебимости; и этот каламбур рифм—не каламбур, а затаиваемая Пушкиным от самого себя действительность: «Не дай мне Бог сойти с ума». Но—таки сошел: и— бросился под пистолет.

Этому богато и ярко представленному уровню в противостоянии 2-й темы является уровень *3,4* («*2,6—0,8*» соответствует «*2,6* + *0,8*»); он дан всего четырьмя строчками:

О, мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной
На высоте, уздой железной,
Россию вздернул на дыбы?

Эти строки обычно вплетают Петру в лавровый венец: железная де необходимость уздой над бездной вздернуть Россию. В поэме логика уровней схватывает текст в контексте целого; вспомним, что ближе лежащие уровни *3,2* и *3,3* живописали ужасное страдание мятежного Евгения; живописали, как он подвергался действию бичей и ударов камней, как вдруг он вспомнил весь пленум случившегося ужаса; скажем заранее, что уровни *3,5* и *3,6* живописуют — то же; и между прочим: живописуют страшное прояснение его мыслей на корень зла; уровень *3,4* схватываясь с *3,2*, с *3,3*, с *3,5*, с *3,6* в контекст целого не может быть понимаем в приятном для властелина судьбы смысле; властелин Судьбы—палач пыток Евгения; за плетями, камнями, смертями, гробами — стоит Он. И стало-быть: ритмический жест четверостишия

меняет смысл якобы «патриотических» строк в смысл истязательный; властелин—пытает таких, как Евгений, бунтарей со страшно проясненными мыслями; отсюда: властелин — палач России: орудие пыток... «дыба»; «Россию вздернул на дыбы» прочитываемо с жестом: «Россию вздернул на дыбу».

Всюду сквозь образы поэзии Пушкина проходят подобного рода непроизвольные каламбуры ужасного содержания; и над его рукописями спорят, как над пресловутой строкой под изображением повешенных декабристов: «И я бы мог, как....» далее неразборчиво: «шут» или «тут»; т. е. «ш» или «т»; я бы сказал: и «ш» и «т» в страшном раздвоении сознания Пушкина; «шут» выговаривал «пиита Хвостов», стаскивающий «изношенный картуз» (камер-юнкерскую треуголку),—по обязанности перед попечением о нем его спасающих генералов; и конечно же: мог, как «тут» (вполне серьезно).

То же со словом: «дыбы», «дыбу» при «коне», равном России и одновременно равном—«невской волне» (в других контекстах).

Для меня ясно: номер *3,4* кричит о «дыбе» Евгения—тем более, что в контексте вслед за ним пресловутая сцена с «ужо тебе«.

Иначе не мог переживать Пушкин.

Следующие три пары соответствий представлены только верхними уровнями, т. е. 3,5 и 3,6; нижняя тема, вполне сказавшись на *1,8*, молчит; уровни *3,5* и *3,6* присоединяют лишь свое содержание к верхней теме.

Уровень *3,5*.

В ракурсной схеме он — максимум всей кривой «*Б*». Это—десятистрочный отрывок, о котором я упоминал;

в нем Евгений узнает все в истинном свете, потому что «прояснились в нем страшно мысли»; он узнал «Того, кто недвижно возвышался во мраке медною главой»; узнал «и львов, и площадь»; после дешифрирования нижней темы от тумана «пиитических» смыслов, верхняя тема смотрит прямо в суть нижней и выражает свое истинное отношение к ней.

Уровень *3,6* (16, 38, 41, 42) немного меняет в узнанном; номер 16-й: предчувствия ужаса Евгения (первая часть); и наступление утра: «И бледный день уж настает. Ужасный день» (8 строк с хвостиком); номер 38-й (7 строк): начало «сумасшествия»: «Его смятенный ум против ужасных потрясений не устоял. Мятежный шум... Невы и ветров раздавался в его ушах» и т. д.; номер 41-й (7 строк с хвостиком): «Раз он спал у Невской пристани»; далее происходит удивительное перерождение лейт-мотива воды; ниже уровня *2,6* она—во власти первой, всадниковой темы: она—зла; она—конь; она—орудие разрушения; в верхней теме вода—безвольна; море ее гонит обратно и т. д. «Вал плескал на пристань, ропща пени и бьясь о гладкие ступени, как челобитчик у дверей ему не внемлющих судей». Вместо того, чтобы быть членом шайки злодея, вал взбунтовывается, и ропщет вместе с Евгением: «Суда, суда». Этот ропщущий вал—народный ропот; в частности: это — взбунтовавшиеся в декабре солдаты; номер 42-й (4 строки): Евгений проснулся и слушал ропот в его ушах раздававшегося все время мятежного ветра; этот ветер — ветер восстания:

И с ним вдали во тьме ночной
Перекликался часовой.

Часовой участвовал в заговоре Евгения с «веяньем восстания»; напомним, что сцена по точному времяисчислению происходит за несколько недель до декабрьского восстания.

Следующая пара *1,4* и *3,8*; *3,8*—отсутствует, а уровень *1,4* в кривой «*В*» дан в отрывке, рисующем в первой части вот что:

И он, как будто околдован,
Как будто к мрамору прикован
Сойти не может. Вкруг него
Вода — и больше ничего.

Рисуется порабощение личности Евгения в уровнях первой темы; действительно: страдающий, любящий и бунтующий выше *2,6* Евгений в уровнях ниже *2,6* лишь «картуз снимает», проглатывает проклятие («ужо тебе»), стремглав бегает; после выявления темной власти Всадника это поведение его разоблачено: «сойти не может», потому что околдован и к мрамору прикован: так же был прикован Пушкин к под'езду дворца: «сойти не мог», так и умер при под'езде.

А в другом социальном плане «Евгении» его времени повально сочувствовали или шли в декабрьские дни; но восставшие (и руководители, и войска) странно восстали; явились и застыли в бездействии на целый день на площади, под Всадником, пока Николай собирал своих «всадников» и подвозил артиллерию (грома грохотанье); восставший народ без руководителей был «как будто околдован, как будто к мрамору прикован».

Следующая, не указанная в индексе пара уровней *1,3* и *3,9* имеется в строчных группах, входящих в целое счисленных групп; сначала скажем о *3,9*; две

группы строк ему ответствуют; во-первых: если мы вырежем из 14-ти строк с хвостиком сцены с «Ужо тебе» 8 строк из середины, они дадут *3,9*; вот эти строки; описывается, как чело Евгения припало к решетке, ограждающей Всадника, как «по сердцу пламень пробежал, вскипела кровь» и «зубы стиснув, пальцы сжав» и т. д., далее вырывается задавленное «ужо тебе»; напомним: весь отрывок сброшен вниз, к первой теме (уровень 14-ти строчия есть *2,2*, т. е. уровень омраченного Петрограда); но в словах невысказанный жест бешенства, когда Евгений бросился к ограде, чтобы, сломив ее, броситься на Всадника, имеет революционный уровень 3,9.

В этом *3,9* мятеж уже не в мысли, а в действии.

Другой, так же вырезанный искусственно кусочек из 18-ти строчия, описывающего жизнь сумасшедшего, тоже имеет уровень *3,9*; это 9 строк: от «Одежда ветхая на нем» и кончая строкой «был шумом внутренней тревоги». В этих строках описаны ярчайшие пытки Евгения и вид его в истлевшей одежде: бичи и камни бьют его, оглушенного «шумом внутренней тревоги»; мы знаем, что этот шум—действие «мятежного ветра» (номер 38-й с 3,6); а действие мятежного ветра—открытое восстание с *3,9*:

По сердцу пламень пробежал.
И зубы стиснув, пальцы сжав, и т. д.

Как ответствует низом императорская тема с уровнем *1,3*, на жест открытого восстания?

Уровень *1,3* являет: 1) вырезанный кусочек в 10 строк из 15-ти строк куска наводнения, счисленного в целом, как *1,8* (номер 18-й); в нем описывается, как стоящее скопление у берега людей—«все побежало,

все вокруг вдруг опустело»; правда побежала от невской воды; но вода в теме низа — орудие зла; источник зла—Всадник; вода, «как зверь, остервенясь, на город кинулась»; этот зверь — остервеневшийся конь, который потом из города возвращается, «как с битвы прибежавший конь»; следующий отрывок начинается: «Осада. Приступ». Кавалерийские аллюры оседланной злою силой воды и бегущая с берегов и с Сенатской площади толпа в виду двусмысленности темы воды подозрительны; эта подозрительность вырастает, если мы соединим этот кусочек с другим вырезанным кусочком на *1,3* в один контекст; на этот раз мы вырезаем из 9-ти строк № 50-го, счисленного на *2,2*, пять первых строк; они внутри 9-ти строк—под-момент с суммой в 1,3.

И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.

Опять — бегство; опять погоня зверя, т. е. коня но на этот раз бронзового; конь оседлан Всадником; битва—в разгаре.

Императорская тема уровню восстания на царя, или *3,9* (2,6 + 1,3) отвечает соответствующим уровнем *1,3* (2,6—1,3); 1) разгоном толпы, 2) преследованием «Евгения», как зачинщика (ведь в его голове раздавался ветер мятежных дум, ведь он кинулся на всадника). Здесь индивидуальный и социальный момент слагаются в один символ; и в нем «грома грохотанье» и грохот рока, преследующего по пятам жизнь Евгения, и грохот артиллерии, разогнавшей мятежников, и тяжело-звонкое скаканье «шапок медных» николаевской

кавалерии, т. е. кавалерийская атака, которая имела место на площади в роковой день.

Опять-таки математика бросила из темной глубины пушкинского под-или полу-сознаний сокровенную революционную подоплеку поэмы в дневной свет.

Наконец—последнее раз'ятие уровней загадки средней темы 2,6 на противостояние максимумов и минимума кривой «*В*». *2,6* дано в нем, как $2{,}6+1{,}4=4$; и как $2{,}6-1{,}4=1{,}2$.

Номера *20* и *33* дают это «*4*»; оно — предел масштаба; в нем предельно должны раскрыться корни мятежа Евгения и корни «мятежа» вообще.

Номер 33-й раскрывает нам корень всего в Евгении после того, как Евгений пробежал по знакомым местам, где валялись тела и откуда исчезли домики, к домику невесты Параши, он вскрикнул: «Что ж это?». Далее—отрывок с предельным числом «4». Вот он:

Он остановился;
Пошел назад — и воротился.
Глядит... идет... еще глядит:
Вот место, где их дом стоит;
Вот ива; были здесь ворота,
Снесло их видно. Где же дом?

Ритм этого места — нечеловеческий крик. С того момента исчезает Евгений-псевдоним из своего дома; в него поселяется «бедный поэт»; не в доме поселяется, а в душе Евгения: вот где корень его сумасшествия; действует волей Евгения «бедный поэт», переживающий собственное бытие («Не дай мне бог сойти с ума») под маской Евгения; что «бедный поэт» вскоре по написании поэмы то именно и перенес,—мы знаем: пережил прикосновенность к мрамору дворца, и к мраморным зверям под'езда; пережил и

«плети» презрения на балах, где на поэта повертывались и указывали: «Посмотрите на эту обезьяну». Пережил и камни подметных писем тем более ужасных, что в свете последних расследований они намекали на неизбежность связи Николая с его женой: Николай, волочившийся за женой Пушкина, ездил под окнами его дома, а дом наблюдали царские шпики.

Нечеловеческий крик Евгения — крик жизни Пушкина. «Где же дом?» В символическом разрезе «Медный Всадник» — автобиография, где и «ужо», и бегство, и «картуз изношенный», и смерть повторились в той же последовательности.

Другой номер с «*4*» есть номер 20-й. В нем — раскрытие социальной темы; это — коротенький кусочек, нарочно выделенный Пушкиным из текста (две красных строки); и потому-то отдельно счисленный:

. . . . . Народ
Зрит Божий гнев и казни ждет:
Увы! все гибнет: кров и пища,
Где будет взять?

Двусмысленное «казни ждет:» одни, декабристы, ждут казни царя; другие, царь и генералы — казни «бунтовщиков»; у Пушкина стоит народ, зрящий божий гнев; на кого же мог быть этот гнев? Не на народ же: при чем народ? На противоестественный «град» и на властелина этого «града». Указаны и корни несчастия:

Увы все гибнет: кров и пища,

Корни — в социальном неустройстве; корни еще глухие для Пушкина, но — ощутимые; ведь он, по уши ушедший в долги, в эти годы слетал «в пропасть» для него четвертого сословия; родом принадлежа к аристократии, бытом сложившейся жизни — к 3-му сословию, фактически разорением он слетал в.... люмпен-

пролетариат; и что слетание к «подонкам» (слетание вместе с Нащокиным, последним другом) глухо трогало в подсознании Пушкина тему будущего: тему социальной революции.

Ровно через сто лет, в 1917 году народ, стоя в хлебных хвостах, так же рассуждал: «Все гибнет: кров и пища. Где будет взять?» И — слетел: 1) царь, 2) буржуазная республика.

В «*4*» — подлинный корень всех мятежей второй темы (темы верха).

И в соответствии с верхом ему соответствующий, императорский низ выявляет свое «дно».

Номер 46-й (шесть строк) имеет уровень *1,2*. Вот он:

Ужасен он в окрестной мгле:
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта?
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

«Он» — Всадник, т. е. Николай первый: ужасен он в окрестной мгле; дана формула силы Всадника; окрестная мгла — пора реакции; и в ней «он» — ужасен; что же касается до «коня», названного «гордым», то мы знаем: «конь» — Россия; на дне темной темы под Всадником обнаруживается Пушкиным невскрытый путь коня; в коне—огонь; куда он мчится— еще неизвестно; Пушкин изобразил коня без Всадника; но об этом «молчок»: так рассуждало время Пушкина.

Теперь сложите два последних раз'ятия уровней: $1{,}2 + 4 = 5{,}2$; разделите на «2»; это будет средне-арифметическое число:

$$\frac{1{,}2 + 4}{2} = 2{,}6$$

И вы придете к среднему уровню поэмы, который мы и начали исследовать, так как отрывки, павшие на *2,6*, нам показались непонятны, противоречивы; теперь, после проведения *2,6* по уровням вверх и вниз (с прибавлением и вычитанием по *0,1*) смысл поэмы в диалектике жеста раскрыт; и этот музыкально-математический смысл — не бессмыслица, опрокидывающая современное истолкование поэмы, а смысл, оправдываемый данными и социологической и историко-литературной критики. В этих толкованиях «Медный Всадник» впервые восстает в наши дни, впервые выпрямляется в огромность тематической своей концепции, о которой наши отцы не подозревали, да и не могли подозревать.

Напоследок укажу: есть искусственно вынутый отрывок (4 строки) с уровнем *0,8*. Но он ничего не прибавляет к открытому; он лишь проясняется в нем; вот он:

Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державца полумира.

Проясняется следующее: дикие взоры — взоры ненависти; Державец — ужасен: и это не Петр; в 1825 г., в момент сцены, Петра не было: тлели его кости; Державцем полумира был Николай (угасающий в Таганроге Александр уже не был им).

Теперь, отправляясь от Державца, т. е. Николая, будем одевать его последовательно смыслами уровней выше лежащих: в *1,2* Державец явлен, как «ужасно» стоящий во мгле; в *1,3* он издает звук тяжелого грохотанья, т. е. погони: от него все убегают, в *1,4* показано действие его злой силы («Какая сила в нем со-

крыта»), приковывающей и околдовывающей («И он как будто околдован»); в *1,8* он явлен: 1) гневным царем, 2) сравнен с злодеем («Так злодей» и т. д.), 3) помещен, как на остров, во дворец, 4) явлен в темной, огражденной вышине; в «*2*» начинается зашифрование лика «злодея»; вместо него дана «ужасная, пора»; в *2,1* — новое зашифрование «недвижным воздухом зимы жестокой»; описана среда зимы, обезличивающая «Евгениев» службой, балами, пирушками; в *2,2* — подмена времени действия: «ноябрь» вместо «декабрь»; но сквозь все — та же погоня по площади пустой; на нее надо надеть маску, или повернуть лицо Всаднику; в *2,3* он повернут спиной, а темная его вышина названа неколебимой; в *2,3* он идет в ритмическом уровне Петра «Полтавы» и Петра, данного в хореях стихотворения «Над Невою»; в *2,4* он подменяется вовсе Петром и его думами; с этого момента начинается роспись шифра: роспись маски; и это — великолепно, лукаво поданный Петроград — строем дворцов и гранитом Невы; и шифр — готов; на нем в *2,6* надписанное: «Люблю тебя, Петра творенье».

Но мы — не верим.

Так же сжимается сверху вниз дико мятежный личный вопль «Где же дом»? и социальное негодование уровня «*4*» в последовательном сдавливании темы мятежа; в *3,9* уже нет голоса, а лишь жест («Зубы стиснув, пальцы сжав»); в *3,6* нет даже и жеста. а лишь «мятежный ветер дум», скрываемый под формой »сумасшествия»; в *3,5* — только узнание того, по воле чьей создался город с указанием на прояснение сознания; в *3,4* — двусмысленное дыбы-дыбы; в *3,2* муки сумасшедшей жизни; в *3,1* — подано «прикры-

т о е з л о» с прикрытым возмущением: в *3* — лишь беспокойство о Параше; в *2,9* ропот Евгения, но уже на «ж и з н ь» вообще,а не на источник такой жизни; в *2,7* ропот еще глуше: это уже брюзжание «чиновника». Наконец и он стихает; и на *2,6*, на среднюю линию, садится верхом некто вовсе немой: «Без шляпы, руки сжав крестом», чтобы продолжать собственное деформирование в «т р у с а» и «и д и о т а» ниже уровня.

Вот путь от *1,2* и от *4* к средне-арифметическому *2,6* или — к зашифрованной теме.

2,6 есть произведение: *1,2 . 2,2*, т. е. произведение у ж а с н о й с и л ы на омраченный Петроград по теме низа.

И *2,6* есть почти продукт деления «*4*», т. е. взрыва мятежа и боли на открытый шифр или—на *1,8*; *4* : *1,8*= *2,5*; но уровня *2,5* нет; и невольно он сливается с *2,6*.

5. МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ДИАЛЕКТИКА

Исследование темы раз'ятием уровней углубило нам смысл понимания поэмы; и остраннило обычное обывательское представление; напомню, что это исследование не исчерпывает поэмы; оно — первый шаг к усложнению толкований и к комплексации их; каждый уровень в соотнесенности с каждым уровнем выскажет нечто конкретное в понимании того или иного смыслового оттенка.

К сожалению у меня нет ни времени, ни, признаюсь, умения оперировать с комплексацией; но она — возможна, схема ее мне ясна; и она, так сказать, подана в конце второго отрывка 4-й главы в виде таблички некоторых действий, посредством которых мы можем переходить от уровня к уровню; как средняя линия всей поэмы есть *2,6*, исследуемое по уровням, так каждый уровень может быть выявлен в виде средне-ариф-

метического двух других уровней; так мы можем, переходя от уровня к уровню и раскрывая уровень в уровнях, диалектически конкретизировать открываемый смысл в беге смыслов, в текучей, а не статической представляемости; следует предварительно хорошо освоиться с образами уровней и со смыслом, извлеченным из столкновения их (контекста).

Приведу здесь образчик (вполне неумелый) подобного толкования; возьму, например, уровень *2,3*.

Напомню, что уровень *2,3* включает отрывок с Медным Всадником, сидящим спиною к Евгению; он подан простирающим руки над водой (последняя строка предыдущего отрывочка): «Вода — и больше ничего»; далее: над ней, водой, — Всадник: в этом же уровне дано: «О с а д а! П р и с т у п! З л ы е в о л н ы, к а к в о р ы л е з у т в о к н а...» Диалектика уровней вместе с метафорой волн, как коней, уже прежде данный (в 2,4) заставляют видеть повелителем лезущих на приступ коней — Всадника; третий отрывок с 2,3 гласит о борьбе челна Евгения с волнами: «И с к р ы т ь с я в г л у б ь м е ж и х р я д а м и... г о т о в б ы л ч е л н»; напомню, что ритмическая характеристика Петра, данная Полтавой есть *2,3*, как и «Над Невою резво вьются» дает нам *2,3* для праздника Петрова (в среднем); *2,3* уровня этим переброшено от данной поэмы вообще к Петру: дан Петр, как Всадник-Повелитель всех стихий, а стало-быть, и водяных коней, лезущих на приступ и топящих челн Евгения. Да, но *2,3* можно рассматривать, как средне-арифметическое отношение двух других уровней: $\frac{2,6+2}{2}=2,3$.

2,6 есть противоречие между стройностью града и необ’яснимым поступком Евгения, как тема поэмы, по-

данная в виде необ'ясненной тезы; «*2*» есть «ужасная пора»; $\frac{2,6+2}{2}$ означает: соединение нелепицы поведения Евгения с ужасной порой; но 2,3 получается и из другого уравненьица: $2,3=\frac{1,2+3,4}{2}$; *1,2* есть минимум; в нем разоблачен Всадник, как темная сила: «Ужасен он в окрестной мгле... Какая сила в нем сокрыта.» А *3,4* есть действие этой силы; двусмысленное—Россию вздернул на дыбы; и среднее меж ними *2,3*; но *2,3* есть уровень первого появления Всадника в конце первой части поэмы. Две величины порознь равные одной и той же третьей, равны между собой; и мы имеем:

$$\frac{2,6+2}{2}=\frac{1,2+3,4}{2}$$

Равенство не изменится, если мы обе части его умножим или разделим на 2; и стало быть $2,6+2=1,2+$ $+3,4$; противоречие между поведением обитателей стройного града, проще говоря, сидение с боязнью верхом на звере, в соединении с ужасной порой равно силе Всадника, устраивающего всей России «дыбы́» (или... «дыбу́»); этим уясняется уровень *2,3* во всех своих частях; если это касается отрывка, в котором Евгений борется с волнами на челне, то эта его борьба есть ужасная пора в стройно-строгом граде, равная соединению темной силы Всадника со вздергиванием на дыбы́ (или... дыбу́) всей России.

Вот один из образцов математической диалектики, выражающей сполна возможный путь ритмической тематики, отсранняющей и вращающей рассудочный, понимаемый статически, т. е. нормально, смысл; я взял

лишь один уровень; именно 2,3; и лишь кое в чем ретушировал его смысл движением по нескольким уровням; но смысл каждого уровня — двигаем, вращаем по всем смыслам.

Например: ужасная пора, или «2» есть средне-арифметическая величина из бессилия царя Александра (уже умершего — явная «ирония»), страдания сумасшедшего Евгения и из торчащего, как «черный куст» домика, где обитала некогда Параша (номера с 3,2) и самовластия (0,8); она же дана и в другом отношении, как $\frac{1,2+2,8,}{2}$ т. е. как отношение сложений ужасной силы Всадника с поворотом Невы на восток; но она же, данная, как $\frac{1,8+2,2}{2}$ есть отношение из сложений николаевского режима (1,8) и «ноябрьского хлада» (2,2): читай — декабрьского и т. д.

Конечно, — я неумело перевожу язык маленьких арифметических действий на язык смысловой; я хочу лишь показать, что смысл поэмы в ритмическом жесте текуч, динамичен, диалектичен и более богат, чем в обычном понимании не текучего, мертвого, склеротического смысла. И особенно изящно определение всей темы-тезы, сидящей на среднем 2,6 из сложения минимумов и максимумов.

«Люблю тебя, Петра творенье» в котором сидят верхом на звере и исчезают из дому равно: средне-арифметическому из дикого крика «Где же дом» из возгласов народа: «Увы, все гибнет» и из ужасного силой Всадника, мчимого неизвестно куда преисполненным огня конем.

$$2,6=\frac{4+1,2}{2}$$

Хорошенькая тема; в этой подстановке «Люблю тебя», равное сложению ужасной силы с криком ужаса «где дом» и «все гибнет», деленных на два.

Из этого вытекает, что для того, чтобы понять поэму, надо ее *2,6* умножить на *2*, т. е. раздвоить в смысле; таким раздвоением является уровень *2*, равный средне-арифметическому; *2*—ужасная пора.

Нужно «Люблю тебя» (*2,6*) умножить на «ужасную пору»; неизвестное *5,2* прочесть как *4* + *1,2*; *2,6* тезы есть $\frac{5,2}{2}$ или $\frac{x}{2}$; $1/2$ «x»—Люблю тебя»; $1/2$ другое—«бегу из дому: сидеть на звере».

Несомненно, что два настроения подымались в душе у Пушкина, когда его перо выводило: «Люблю тебя, Петра творенье» и «Красуйся, град Петров, и стой неколебимо, как Россия».

Одно—

Итак, привет тебе, чума!

Другое:

Не дай мне бог сойти с ума!

Но жить с такими чувствами долго нельзя, что и доказал Пушкин.

Собственно мой показ кривой «Медного Всадника» мог бы и ограничиться этими немногими рассуждениями; они—лишь намек на то, что данными разгляда кривых мы можем пользоваться и при истолковании текстов, и что такое истолкование не приводит к бессмыслице; контрапункту образов соответствует контрапункт уровней.

Остается лишь в заключение сделать краткий обзор кривой «В», т. е. бросить взгляд на последовательное течение в ней пунктов.

Бросим взгляд на кривую «Вступления» [1]; она, собственно, ниже средней, достигая уровня 2,6 лишь в двух пунктах; т. е. она—в сфере нижней темы; но нижняя тема, в свою очередь, не углублена, лишь в одном пункте достигая 1,8; среднее число суммы строчных «Вступления» *2,4*, а среднее арифметическое число, т. е. число, отвлеченное от количества строк, строющих уровень отрывка, есть 2,*2*; средне-арифметическое число уровней одной нижней темы вступления 2,1; средне-арифметическое число уровней нижней темы в первой части есть 2; средне-арифметическое число уровней нижней темы во второй части *1,9*; уровень средней в нижней теме последовательно опускается: 2,1 + 2 + 1,9; от 2,4, от 2,3, от 2,2 через спуск к (2,1 + 2 + 1,9) к *1,8*; это на языке уровней значит: от Петрограда, Петра к Николаю и Медному Кумиру; и оттого-то тема Петрограда во вступлении, в четырех-отрывочном «Люблю тебя, Петра творенье» имеет антиномическое строение 2,6 + 2,1 + + 2,2 + 2,2; да и тема «Прошло сто лет» «представлена антиномически: 2,6 + 2,4 + 2; от нормали обе темы идут к спуску; и в этом спуске как бы предзагадано опускание сквозь всю поэму уровня нижней темы, соответствующее видоизменению смысла «императорской» темы начинающейся «во здравие», кончающейся «за упокой»; от «Петра и града» (2,4) к парадам и праздникам (2,2); от праздников к— «ужасной поре», к реакции (1,8) и, наконец, к «ужасной силе» Державца (1,2).

Теперь взгляните на кривую «Вступления», и она в своем жесте отразит свою тенденцию к спуску, хотя бы в линии уровня, 2,6 + 2,1 + 2,2 + 2,2 + 1,8.

[1] Смотри чертеж кривой «В».

Теперь возьмем верхнюю тему, вторую тему; во вступлении нет уровня превышающего нормаль 2,6; значит верхняя тема в ней отсутствует; в логике уровней это значит: в ней нет Евгения; но его во «Вступлении» нет. Средне-арифметическое отношение, построенное на уровнях второй темы в первой части есть *3,2*; оно во второй части—опять таки—3,2; *3,2* есть тема страдания Евгения. В первой части Евгений появляется на быстрых восхождениях; с 2,1 на 3,6 через градацию: 2,1 + 2,7 + 3 + 3,6; эта градация сопутствует Евгению; во 2-й части он является в *2,4* и взлетает к «*4*»: 2,4 + 2,4 + 2,3 + 2,9 + 4,0; а если в кривой «В» взять коленчатое восхождение несколько ранее (с конца первой части), то имеем лестницу восхода: 1,4 + 2,4 + 2,4 + 2,3 + 2,9 + 4[1]; эта градация чисел соответствует взлету эмоций: от заколдованности, прикованности (1,4) к дикому вскрику: «Где же дом?» (4).

Крик выделен в отдельную вершину кривой, построенную углом: 2,9 + 4 + 2,9 (бежит к судьбе—вскрик—«захохотал»); к концу второй части кривая «В» рисует интереснейшую схватку высоких и низких уровней, отсутствующих во «Вступлении» и рисующих схватку двух тем; в результате образуется «W»-образная форма: 3,3—1,8—3,5—1,2—3,4—2,2; но здесь же и происходит схватка Всадника с Евгением: проснулся (3,3), всадник (1,8), узнал (3,5), ужасная сила (1,2), дыбы (3,4), «ужо тебе» (2,2); и эта схватка кончается бегством Евгения (1,8); он—сражен; этой сраженности соответствует глубокая выемка кривой в конце 2-ой части, опускающаяся в регион первой темы и напоми-

---

[1] Смотри соотв. место кривой «В».

нающая жест спуска «Вступления». Тема Евгения, однако, вырывается к уровням второй темы, достигая *3,2* и *3,1*, но это победа чрез смерть.

Евгений побеждает своей смертью в нашем сочувствии ему.

Разгляд кривой «В» при твердом знании содержания уровней дает много поучительного и убеждает нас в основном факте: кривая ритма есть интонационно-смысловой жест.

В обнаружении этого смысла жеста и заключалось задание моего показа кривых: 1) мелких лирических произведений, 2) кривой целой поэмы.

Показ—неудачен, быть может; быть может, бездарен я в нем.

Но я знаю, что тема моя талантлива.

Этим повторением афоризма Розанова я и заканчиваю свой очерк.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Разгляд кривых ритма и их удивительное отношение к способу осмысливания сюжета вводит нас в круг обсуждения очень важных вопросов в связи с психологией творчества и с психологией восприятия произведений творчества.

Выдвигается вопрос, почему кривая соответствует смыслу? И—как соответствует?

Прежде всего,—как соответствует, в каком смысле соответствует и какому смыслу соответствует? Возразят: «Что значит какому смыслу? Разве смысл художественного произведения не один?» В том-то и дело, что повидимому—не один; один смысл есть штамп сознания, наложенный на произведение или критиком-истолкователем, например, Белинским, или же—самим автором; другой смысл есть смысл, вложенный в самую динамику творчества социальным заказчиком, или коллективом, рупором которого и является художник; и этот смысл, динамизируя звуком темы, прежде всего вызывает в художнике звук ответный; художник—эхо: «Таков и ты, поэт»—говорит Пушкин; художник отзывается на заказ ритмом, волей к творению, волей к отображению, а не рассудком, ни даже эмоцией; ритмическая конструкция—вот тема заказа в воле художника; осмысливание художником заказа—в воле худож-

ника; осмысливание художником заказа есть post-factum; оно подобно текстовой программе к написанной симфонии; музыкальная тема шире ее текстового сопровождения; я вовсе не обязан связывать звуки героической симфонии Бетховена с Наполеоном; я могу переживать в этой симфонии героические усилия коммунаров, а не Наполеона; или: могу подставить вместо Наполеона—Александра Македонского; наконец: я могу ничего не подставлять; и оттого звуки симфонии не обессмыслятся; для музыкантов подставленный текст чаще всего—навязанный текст, напоминающий предлагаемые костыли для тех, кто не умеет ходить по звукам. Относительно музыки это ясно мало-мальски музыкально грамотному человеку.

Относительно поэзии—это не так ясно; предполагается, что поэтический сюжет имеет смысл, выразимый в абстрактной идее; и этот смысл сознательно слагает художник в образы сюжета; сперва промыслит содержание, а потом подбирает к нему свои образы.

Так полагает всякий. Но это—не так.

Чаще всего появляется об'ясняющий критик; и переводит образы на язык идеи; почему? Разве поэт не с достаточной внятностью эти идеи пересказал? Оказывается, что—нет; оказывается, что он и не всегда осознает идею заказа в своем произведении; Пушкин учится у «темного» языка своих ритмов: «Я понять тебя хочу». Гауптман прямо признался, что он не ясно понимает образы своего «Потонувшего Колокола». Стало-быть: это—недостаток? В том-то и дело, что—нет; в этом отказе до-осознать ритмы и образы лишь сказывается скромность поэта, инстинктивно сознающего, что рефлексии сознания ограни-

ченной личности Александра Сергеевича не охватить ширины и глубины социальной темы, проходящей сквозь него от «мы» ему ясно не зримого, но ясно слышимого коллектива; эта тема, проходя сквозь него, изливается опять-таки в некое социальное «мы», состоящее из читателей, не только пассивно воспринимающих, но и двигающих, катящих тему от поколения к поколению; смысл произведения для таких активных читателей не в том, что они при чтении вытаскивают абстрактную идею так, как с легкостью вытаскивается из вареного судака нес'едобный костяк; смысл усвоения—в усвоении мяса судака, становящегося потом частью организма; химическое усвоение поступает в кровь, движет пульсом и вызывает новые акты жизненных проявлений. Самое нес'едобное в судаке—кость; и самое нес'едобное в художественном произведении—вытащенная из нее рефлексия, принадлежащая критику своего времени, или сознанию художника, ограниченному своим временем; то, чем живет в нас Пушкин, не имеет никакого отношения к Александру Сергеевичу, рефлексирующему над смыслом «Медного Всадника». Этот последний, например, может полагать, что он написал «во здравие» николаевскому режиму; между тем живое бытие образов в диалектике их течения, в музыкальном контрапункте уровней кричит этому режиму «за упокой»; но авторы—скромнее, чем кажется; они в нужную минуту предвусмысленно помалкивают о смысле того, что ими подано в образах и ритмах; и это потому, что они, как живые конструкторы моделей, адекватных, ими отображенным ритмам, прекрасно знают, что бытие образов определяет в них сознание темы, что это сознание—post-factum творчества, что рефлексия художника на столь

же ўже бытия, насколько ўже музыкальной темы ее текстовая интерпретация.

Оштамповывающий смыслом своего времени критик, или художник налагают на произведение лишь транзитную визу поколения, передавая произведение в живую смену поколений, чтобы произведение в осознании и живом сотрудничестве поколений произрастало смыслами; как коллектив есть подлинный творец звуком звуков в душе художника, рупоре, так звук, излетевший из рупора в текучие по времени коллективы воспринимающих, извлекает ответные звуки; и каждый ответный звук есть новое воспроизведение произведения и новое его осознание; произведение начинает произрастать смыслами, как зерно: сперва оно—одно; потом оно—колос, потом оно—группа колосьев; и наконец оно—волнующееся море колосьев-смыслов; но зерно социального заказа попадает на каменистую почву и гибнет там, где транзитная виза, сознание художника, превращается в собственнический знак фирмы»: «Мое: и я знаю, что это—вот что такое, а это—вот что». Так говорят художники-собственники, не сознающие себя, как Пушкин, эхом коллектива; но произведения их, переосознанные, или самое бытие образов подчинившие личному рассудочному сознанию,—не процветают в веках; это значит: в них смысл не течет; читатель, касаясь подобных произведений, не со-творяет; произведение—гибнет, потому что рассудочное сознание слишком определило бытие своих образов.

Произведение творится до акта зачатия его в душе художника—коллективом; и после художника претворяется коллективом; от коллектива и к коллективу: вот путь творчества; но этот путь идет не чрез абстрактное сознание, а чрез волю; сознание творящего

в художнике коллектива волит тему; и на волю отзывается воля к ритмам; воля инспирирует эмоцию (изобразительность); тенденция художника всегда—познавательный результат, продукт производства; читатель идет обратно; от продукта он углубляется в производственный процесс, заживая в бытии образов; и это бытие в его душе вызывает новую волевую конструкцию, кончающуюся переработкою сюжета новым познавательным результатом; если же этот результат сталкивается со слишком резко выраженной смысловой рефлексией художника, всегда означающей—«мое, не смей трогать»—читатель, как со-творец, отвержен; но это значит: им отвержен художник; последний—устаревает.

Отличие не устаревших художников от быстро выдыхающихся — в том, что они имеют такт, где нужно, не подчинять бытие их образов их сознанию, довольствуясь лишь транзитной визой внешней смыслоподобности; они знают, что не в них начинается и не ими заканчивается смысловое творчество над образами, что смысл об'ясняется не стабилизацией своей в тенденциозную рефлексию, а расширением возможностей появления многих рефлексий, не упраздняющих друг друга, а слагающихся в веках в диалектический коллектив.

Кривая соответствует не ограниченной рефлексии художника, а самой способности в нас ширить и катить смыслы образов; и толкование поэмы по кривой в нашем очерке есть ответ нашего времени на вопрос о том, в чем идея поэмы; он возможен лишь в том случае, если мы будем отправляться от художественного наличия образов и ритмов, как реального бытия, как смыслового материала; и оно не зависит от стаби-

лизированных мнений о том, что же есть идея «Медного Всадника».

Чрез раскрытие ритмического жеста поэмы она прорастает в нас; чрез закрепление ее в ходячее мнение вчерашнего авторитета о ней, она — умирает: она нам не нужна.

В коллективистическом миропонимании изменяется нам самое представление о смысле; он — динамизирован, текуч; и акцентирован в воле к конструкции.

Теперь вопрос об отношении производящего коллектива, соцнального заказчика, к воспроизводящему коллективу; совпадают ли они в пространстве и времени. Нет, — не совпадают; беру пример: русский народ выслал своего сына, Ломоносова, в заморские края; Ломоносов, став первым русским поэтом и первым ученым, должен бы был, вернувшись в село Холмогоры, просветить сельчан, которые его выслали, а он не вернулся; и вместо этого занялся никому непонятными стиховедческими спорами с Сумароковым и Тредьяковским; можно сказать, что социального заказа он не вернул заказчикам, оторвавшись от коллектива; вот образец узкого понимания исполнения заказа, рационалистического: вернись Ломоносов в свое село и займись там грамотностью вместо стиховедческих упражнений, село Холмогоры было бы грамотно, а весь русский народ остался бы без того языка, которым гордимся мы: из стиховедческих, мало кому понятных споров, выкрепился русский стих; переброшенный Державину, Жуковскому, Батюшкову, Пушкину, он стал лабораторией нашего языка, ибо русская проза зародилась в русской поэзии, а язык русской прозы есть язык миллионов рабочих и крестьян, не говоря уже

о том, что и современная частушка без Ломоносова не имела бы места.

Социальный заказ шел не от села Холмогор, а от тысячи сел; и потому-то он не был возвращен селу Холмогорам, а передан по кабелю ближайшим сотрудникам; в них зерно стало колосом; в группе пушкинских поэтов он—горсть колосьев; в наши дни она — нива, волнующаяся смыслами. Передай Ломоносов свое социальное выполнение односельчанам,—оно было бы зерном, которого нехватило б даже сельчанам; теперь оно — наши хлебные богатства; ошибка Кольцова, другого народного поэта, по отношению к ему данному заказу — в том, что он не вернул народу тех богатств, которые присланы народу Ломоносовым (пусть через несколько поколений)—не вернул, потому что был слишком «народником» в рационалистическом узком смысле: народником в стихах; стихотворения Пушкина более народны, чем «Эй, тащися, сивка».

То же—о «Медном Всаднике», самом непонятном, трудном произведении Пушкина,—непонятном и потому, что оно просто не под силу было эпохе, и потому, что поэт точно нарочно, избегая штампов фирмы, т. е., «это вот что значит, а это — то-то», прибегал к двусмыслице выражений. Но посмотрите, что произошло: в свете прочтения текста по кривой — странно видоизменились рельефы образов; в них — идеи; и просунулось подлинное содержание поэмы, точно написанной Октябрем 1917 года, а не октябрем 1833-го.

Пушкин выполнил социальный заказ; и к удивлению для себя мы узнали, что в то время, как Пушкин думал, что его заказчиком было разоряющееся дворянство, подлинный заказчик, им не узнанный, лишь

глухо расслышанный,—был: история русского революционного движения, без ущерба для поэмы видоизменявшего ее первичный смысл, не прикрепленный к образам, но лишь слегка их вуалирующий; и когда слетела эта вуаль—вещий смысл поэмы выявился в XX столетии.

Ритмическая кривая и есть знак подлинного смысла, меняющего неподлинный смысл: она — бытие образов, определяющее сознание и поэта и читателя к вечному размножению и омоложению в них заложенного текучего, т. е. диалектикой развиваемого смысла.

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. К ВОПРОСУ О СЛУХОВОЙ ЗАПИСИ
2. ПУШКИН И ПЕТЕРБУРГ

1. К ВОПРОСУ О СЛУХОВОЙ ЗАПИСИ

Прежде чем сказать нечто о правилах моей слуховой записи, я должен всемерно отвести от себя нападки, которые делает на меня и якобы на «мою школу» (такой не ведаю) проф. Жирмунский в своей интересной и частями весьма дельной, частями довольно поверхностной книге «Введение в метрику». Не дельными страницами я считаю нападки на мои «теории» (таковых нет); не дельно гвожженье читателя указанием, что я де введением пиррихиев, пэонов, диподий, пауз и других элементов стиха разлагаю метр; проф. Жирмунский не понимает основного моего подхода: он— не теоретический, а экспериментальный; меня интересует фактическое произношение, т. е. стих в живом слове, а не метрическая схема; последнюю я не собираюсь разрушить; но как говорить о живых фактах восприятия, когда об этих фактах в эпоху написания статей «Символизма» (1905—1910 годах) молчали существовавшие учебники метрики? Терминологии не было для названия факта; что есть слово «дух» в словосочетании «дух отрицания» (ударно оно, не ударно ли?): есть ли тут в первой стопе хориямб, хорей, ямб, пэон,— мне все равно: я пользуюсь терминами пиррихий, ускорение, неударность, полуударение для возможности передачи читателю фактического явления, которое

регистрирую; то я говорю о пиррихиях, то о пэонах, то о диподиях, слагающих 4-х стопный ямб в диметр,— то, другое, или третье обозначение есть для меня обозначенье какого-то факта; Вестфаль с проф. Коршем и Денисовым могут теоретически осмыслить явление, как диподию; Гумилев—как пэон; Тредьяковский, как стопу пиррихия; но эти условности номенклатуры отмечают одно: реальное произношение, а не схему обозначения; и поскольку мне нужна отметка факта для статистики его, я сознательно беру термин без критической его проверки, ибо критического исследования в области стиховедения еще не было; не было и реальной попытки описать размер до «Символизма» (не отрицаю многих рассуждений от Ломоносова, Тредьяковского, чрез Востокова до Корша); но эти рассуждения не подали нам многообразия живых строк: не дали историю размера на поэтах.

Итак: все тенденции проф. Жирмунского бороться с моими «теориями» покоятся на чистом недоразумении: тенденции распылить стих не было.

Почему до «Символизма» так мало было попыток описать тот или иной размер русского стиха? И почему после «Символизма» сразу заговорили о реальном стихе, появились и теории интенс, и систематики двойственных слов, и размышления об ипостазе, и размышления о словоразделах? Да потому, что в ямбе я указал на действительные факты, которые надо было осмыслить, которые не изучались в живом опыте описания; теории не интересовали меня, потому что я подвергал их критическому сомнению, пользуясь терминами в сознательно некритическом смысле, предполагая, что критическая установка явится итогом опыта описания,

Имели смутное представление о методе моего подхода к стиху; я подходил 1), как поэт, слагающий строчки, и потому знающий их в их восстании, чего не знают «профессора» метрики, 2) как чтец, 3) как любитель стиха, 4) как музыкант в душе, 5) как естественник по образованию; я подходил — живо, реально, опытно; только этим и об'ясняются крики о моих теориях; мои «теории» — описание сырья, систематика сырья, «плюс» ухо, «плюс» немножечко вкуса, так как я немножечко... поэт.

Поэтому выпады против «теорий», или «тенденций», на протяжении 17-ти лет более чем странны: некий на что-то указал; все обрадовались и записали книги после указаний некоего; но все некоего бранят и с особым потиранием рук 17 лет строчат: «Белый неправ...»

Во-вторых: отметая ряд нападений на «теории», я первый же по написании «Символизма» себе подчеркивал: «Белый неправ был, так то то-то отмечая в «Символизме»; и эти указания себе самому я сделал еще в 1910 году, когда звал на помощь в себе людей, интересовавшихся фактами, мною указанными, в результате чего в 1910 году около меня образовался кружок ритмистов, которому я доложил о своих сомнениях, о необходимости точнее изучить слова, внести точность в отметки, изучить характеры отягчений и ввести строку ямба, приближающуюся к схеме в совокупность строк, так или иначе отступающих от схемы в живом чтении; т. е. то, на что мне указывают 17 лет, я первый себе указал, указал и нашим сотрудникам; и мы с 1910 года принялись уточнять фонетическую запись и исправлять промахи «Андрея Белого»; в то время еще не существовало «назиданий» проф. Жирмунского мне; и мы, члены кружка, назидали сами себя —

в духе проф. Жирмунского; так что проф. Жирмунский в историческом становлении русского стиховедения и в своих назиданиях мне -- отпрыск назиданий кружка, работавшего в 1910—1911 годах над уточнением записи; доказательство того, что такие работы были—регистр уточнений к «Символизму», существующий у участников кружка литографированного экземпляра[1].

И если я фактически соглашаюсь с рядом указаний мне проф. Жирмунского, то я соглашаюсь с ними не потому, что профессор мне указал, а потому, что я, как участник ритмического кружка, до указаний профессора сам себе указывал; и мне указывали, но— сотрудники кружка: в 1910 году, когда профессор Жирмунский еще не был «профессором».

В духе этих самому себе указаний 1910 года вместе с проф. Жирмунским я утверждаю, что «в работах А. Белого встречаются случаи регистрации ритмических отступлений, основанные на недоразумении»[2]; конечно ошибочно было личные и притяжательные местоимения относить к ударным; мы их и отвели к неударным, но отмечали особо, как случай нечистоты паузных форм (о «паузе»—ниже); ошибка проистекала от желания отметить слуховую разность таких, например, строк как «Напоминают мне оне» и «Свой омраченный лик укрыл»; эту разность отмечает и проф. Жирмунский; Вся ошибка Белого в том, что много работая над ритмом, он не умел во-время пристроить своих работ, так что работа «О ритмическом жесте», написанная в первой редакции еще в 1917 году, десять лет лежала не-

---

[1] Экземпляр при случае могу представить, как документ.

[2] См. В. Жирмунский: «Введение в метрику» стр. 96.

напечатанной, что облегчало «указателям» громить, как «теорию», первый опыт живого описания одного из размеров.

Итак, говоря об уточнениях слуховой записи, буду отправляться в первую голову от регистра, составленного в 1910 году — регистра, мной уточняемого в опыте записи на протяжении 17-ти лет.

Первым правилом этого регистра является указание: в случаях, когда является сомнение в произнесении слога, как ударного или неударного, в случае его падения на место удара в схеме, то разрешать это сомнение в пользу ударности [1]; и эту оговорку мы сделали ради возможного приближения к схеме метра; так что ряд сомнительных случаев, где можно, разрешался нами в пользу ударности: сомнительное «еще» нами относилось к ударному в том случае, когда его ударность (на втором слоге) совпадает с метрическим ударением; вот что об этом говорит регистр: «Предлоги «перед» и «через», которые могут утерять ударяемый обыкновенно слог («пред», «чрез»), всегда ускоряемы [2]. Все остальные более чем односложные предлоги и союзы в случаях, когда ударение по метру должно пасть на тот слог, на котором оно стоит в прозе, не являются ускорениями... «Пока еще не минул день»».

Само собой разумеется, что подобного рода слова носят ослабленное ударение; приведенная строка имеет подлинный рельеф ударений таковым: «Пока ещё не минул день»; для четырехстопного ямба можно принять систему четырехударных слогов, и тонкий слух ясно сумеет в четырех ударных словах распре-

---

[1] «Регистр». Статья об ускорениях. Предварительные замечания.

[2] Условное, не совсем точное обозначение для неударности.

делить ударения: «Пока еще не минул день»; слова, отмечаемые тремя, четырьмя ударностями суть слова безусловно ударные (в терминологии Жирмунского); слова одноударные, как «е щ е», относимы безусловно к метрически-двойственным (терминология Жирмунского:), ибо в трехдольнике «Еще день не настал», конечно, «е щ е» неударно (и реальная отметка стопы не есть «◡″» а «◡◡ | ′»: в нашей терминологии—паузная форма «ц е»); такие же слова, как «п о к а», лишь в редчайших случаях строят «и п о с т а з у» (выражение Брюсова); но мы не отмечали подобных слов, относя их к ударным; в редчайших случаях, где подобного рода слова взывают к поправочному коэфициенту в моей записи, поправка относилась бы лишь к второму десятичному знаку, т. е. не влияла бы на кривую, данную в моем масштабе; так что я фактически не считался с подобного рода словами.

Вообще должен сказать, что распределение рельефа ударов (одно-дву-трех и т. д. ударность) в случаях реального наличия ударения на всех ударных словах стоп, соответствующих схеме (◡′◡′◡′◡′◡′) я в слуховой записи отвлекался от рельефа ударений, ибо принципом счисления (повтор, контраст) являлась динамика строки, как ударного т и п а, а не разновидности того же типа: один есть «◡◡◡′◡′◡′»; другой тип: «◡′◡′◡′◡′»; хотя в том и в другом типе ряд подразделений; «п а у з н ы е» подразделения определялись мною в поправочном коэфициенте на первый десятичный знак, а поправка на рельеф ударений на их интенсивность относилась бы ко второму знаку, который пока, за неимением здесь номенклатурной отчетливости, мной не счисляем (да и нет в этом масштабной нужды).

Должен сказать, что почти все, что проф. Жирмунский говорит по поводу метрически-двойственных слов и неударных в 1925 году, нами было взято на учет еще в 1910 — 1911 годах; и всем этим я руководствовался при слуховой записи; так: он относит к неударным частицы «же», «ли», «бы», односложные предлоги и союзы; они по проф. Жирмунскому примыкают к проклитикам или энклитикам. Так он пишет в 1925 году. В этом правиле он добродетельно следует нашему назиданию себе в 1910 году.

В регистре 1910 — 1911 годов я читаю следующее:

«Об односложных предлогах и союзах».

«Союзы «и», «не», «ни», «да» (в значении «и») входят в состав чистых паузных форм, сливаясь с последующим словом, т. е. суть проклитики. Союзы «бы», «же», «ли» входят в состав чистых паузных форм, сливаясь с предыдущим словом т. е. суть энклитики».

«Все остальные односложные союзы и предлоги («а», «но», «на», «из», «что», «как» и т. д.) могут входить в состав нечистых паузных форм» [1].

Столь добродетельному следованию нашему регистру со стороны профессора, активно упрекающего меня в неверности слуховой записи, охотно подчинился я за 15 лет до высказываний профессора. Принцип энклитик и проклитик мы проводили неоднократно в 1910 году.

Проф. Жирмунский относит к двойственным словам местоимения, местоименные наречия, односложные числительные, вспомогательные глаголы и междометия; по

---

[1] Регистр § 1. Об односложных союзах и предлогах (о более чем односложных союзах и предлогах я приводил выше резюмэ регистра).

его мнению их ударность или неударность определяется в праксисе живой речи; так он разрешает проблемы акцентуации в 1925 году.

Но так же и мы их разрешили за 15 лет до появления «Основ метрики».

«Все остальные более чем односложные союзы и предлоги в случаях, когда ударение по метру должно пасть на тот слог, на котором оно стоит в прозе, не являются ускорениями» [1].

А вот о местоимениях: «Личные, притяжательные и относительные односложные местоимения могут входить в состав лишь нечистых паузных форм, при чем могут стоять лишь на первом или третьем слоге ускорения («он говорил», «ужасную мой друг принес мне новость»). Когда односложные местоимения стоят на слоге, где ударение требуется по метру, они ускорениями не являются» [2].

«Личное местоимение «Я» есть энклитика» (и далее: оговаривается случай с логическим ударением, когда «Я» ударно).

Ту же оговорку мы сделали о междометиях; и в них ударность или неударность определяется: 1) логическим ударением; 2) знаком препинания: «*О*» в «О нет» неударно: «*О*» в «О, — нет» — ударно. Так мы разрешили проблемы двусмысленных слов; вопросительные местоимения мы относили к ударным; что же касается до односложных числительных, то тип их хотя и осознавался типом слов, на которых происходит ослабление

[1] Jbidem, § 2.
[2] Jbidem, § 3.

ударения, но ослабление это не столь интенсивно, чтобы, например, в стопе «сто лет» числительное «сто» считать за неударное; односложные местоимения всегда ударны; в разряде спондеоподобных стоп они менее спондеичны, чем существительные и прилагательные, но не неударны в фактическом восприятии уха; то же следует сказать и о вспомогательных глаголах.

Во всем прочем — полное и трогательное совпадение моей схемы руководства к слуховой записи с проф. Жирмунским; я этой схемой пользуюсь скоро 17 лет; проф. Жирмунский, опубликовав ее два года назад, должен бы был сделать оговорку по поводу разоблачения моих слуховых ошибок, что эти ошибки не суть ошибки моей записи («Символизм» — дела давно минувших дней); это в случае если бы он ознакомился с нашим регистром 1911 года, имеющим некоторое распространение по рукам; ведь работа по регистрации была мною же вызвана к жизни; а если мы случайно трогательно совпали, то — почему проф. Жирмунский лично слушавший мой курс в Ленинградском «Доме Искусств» в 1920 году, в котором я не раз оговаривал ошибки записи «Символизма» (если память не изменяет, — ссылался и на «регистр»), — почему он не нашел времени высказать свои соображения мне тогда именно.

А то он, борясь с теориями А. Белого и уличая А. Белого в ошибках, бьет не по Белому 1910-1927 годов, а по Белому 1906-1909 годов, по Белому, предоставленному самому себе плавать в море вопросов систематики, статистики и разрешения всех спорных случаев чтения, о которых в те годы не писалось и не «прелось»; человеку, одним пальцем пишущему статью по гносеологии, другим полемизирующему с «мистическим анар-

хизмом», третьим пишущему роман «Серебряный Голубь», четвертым — стихи и пятым — разрешающему до него не разрешенные случаи версификации,—не грешно впасть в ту или иную ошибку; но тем, кто не отягчены столь разнообразными функциями (бороться за символизм, творить, обдумывать теорию символизма и впервые рыться в сырье неописанного материала по стиховедению), — тем следовало бы с большею осторожностью употреблять слово «теория», «метод» и т. д.; на то они и «спецы», чтобы подходить к явлениям их кругозора с большею об'ективностью.

Что касается до спондеоподобных слов, названных мною условно спондеями (лишь для отметки слухового факта), то мы в 1910-1911 годах отметили следующие случаи спондеоподобных форм (или отягчений); это — появление на неударном по метру слоге ударных на этом слоге 1) существительного, 2) прилагательного, 3) глагола, 4) числительного, 5) междометия, подчеркнутого логическим ударением, 6) вопросительного слова [1].

И в моей слуховой записи я принимаю во внимание (есть таки опыт — 17 лет слушаю строки) все оттенки отягчений; проф. Жирмунский совершенно правильно указывает на градацию спондеев; и его примеры показательны; в строке: «Швед, русский» стопа, которую я «условно» называл спондей, более отягчена, чем стопа «День целый»: в первой строке отягчает запятая; в моей слуховой записи в случае стояния рядом двух строк, начинающихся подобными формами, и во всех следующих стопах равных друг другу, — строки отмечались бы, как повтор, т. е. «ноль»; но вводился бы поправочный коэфициент на знак препинания (0,2); если бы между двумя рядом стоящими односложными

[1] «Регистр». Статья III, § 2.

существительными стояла бы запятая и тире,—межсловесный промежуток изменился бы; поправка на 2 знака была бы *0,4*; стопа «ей надо» приводимая Жирмунским, была бы поправкой на паузу по сравнению со стопой «пошел»; (здесь изменение лежит не в слове; слово по положению неударно: оно типа «двусмысленных», т. е. то ударно, то неударно и оно нашим регистром оговорено); но поправку на межсловесный промежуток я делаю лишь в случаях несомненной неударности, подчеркивающей роль промежутка (поправка к первому десятичному знаку); в случае ударности стопы— поправка меняет второй десятичный знак (т. е. она— фиктивна: слишком мала, чтобы реально менять число строчного отношения).

Жирмунский остроумно обозначает степени ударности как 0, $^1/_4$, $^1/_2$, $^3/_4$, 1; но стопу «ей надо» определяет он как «$^3/_8+1$»; т. е. «ей» имеет менее $^1/_2$ ударения; переводя на мой принцип записи, я скажу, что слова с менее чем $^1/_2$ ударения суть неударные, ибо поправка на них—поправка на второй десятичный знак; эта поправка имела бы место, если бы «ей» занимало первый, или третий слог неударного трехсловного образования, изменяя здесь имеющий образоваться новый межсловесный, подобного рода промежуток (в нашей терминологии—нечистая паузная форма) «а» «или» «це»; моя минимальная поправка на нечистоту есть *0,1*; при обследовании моих чисел читатель может найти строки с *0,1* в «Медном Всаднике».

Например, беру четыре строки:

Когда я в комнате моей
Пишу, читаю без лампады,
И ясны спящие громады
Пустынных улиц и светла... и т. д.

В динамическом отношении все четыре строки являют одно строение: ⌣′⌣′⌣⌣⌣′(⌣); рифма в счислении интерферируется (поправка менее 0,1); на разницы третьих стоп в нюансах межсловесных промежутков (в моей терминологиии «пауз»); «комнате | моей» имеем: ′⌣⌣|⌣′, т. е. форма «це»; «читаю ‖ без | лампады»; здесь в нашей номенклатуре основной промежуток дает форму «бе»; но промежуток после «без», второй, побочный (знак нечистоты бе) *це*-изирует *«бе»*; если бы не было «цеизации», имелась бы поправка в 0,2; но цеизация сближает обе формы; разница между «с» и «$в_с$» как и разница между «$с_в$» и «в» есть разница в *0,1*; разница на знак препинания здесь не идет в счет, ибо первые стопы первых двух строк ударны и имеют одинаковые формы промежутка; в таких случаях разница — менее *0,1*; третья строка, возвращая к паузной форме *«це»* на третьей стопе опять-таки имеет поправочный коэфициент в 0,1 (на основании предыдущих рассуждений); а четвертая строка, имея ту же неударную третью стопу, имеет поправку уже на *0,4*: в ней счислены: 1) запятая, имеющая другое и синтаксическое и логическое значение, подчеркивающее промежуток, 2) иная паузная форма (т. е. *«бе»*); обе поправки суть поправки на *0,2*: $0{,}2+0{,}2=0{,}4$; промежуток после *«и»*, *«ни»*, *«да»* (в значении «и») суть чистые энклитики.

Словом: все те случаи, которые Шенгели и Жирмунский называют интенсами, независимо от наших разглядов этих случаев, в моей слуховой записи точно измерены и счислены, — но лишь при условии, что поправочные коэфициенты превышают *0,1*; поправки второго знака относятся к таким нюансам слуха, которые ускользают от слухового восприятия в процессе течения строк (строка за строкой); в таком случае на

слуховой синтез влияют лишь типические костяки строения; например: контраст межсловесного промежутка на один слоговой разрез («'⌣⌣|⌣» и «'⌣|⌣⌣») слышим в случае стояния рядом строк; через строку он— интерферирован; контраст в 0,4—через 2 строки; в *0,6*—через «*3*» строки.

Подобного же рода интерференция происходит и со случаями отягчений; типы отягчений, не превышающих $^1/_2$ ударения (по принципу Жирмунского), суть те двусмыслицы, которые мимикрируют соответственным стопам рядом лежащих строк; если «$^1/_2$» открывает смежную строку, а предыдущую строку открывала стопа с «$^3/_4$» (по Жирмунскому), то «$^1/_2$» мимикрирует отягчение; а если стоят вокруг строки с первыми стопами в $^1/_4$—ударения то $^1/_2$, мимикрируя,—скользит по слуху, как неударное; я бы мог много распространиться о характере «мимикри» полуотягченных стоп, если бы располагал местом; разумеется все эти оттенки мною положены в основу счисления; они образуют тот синтез строки, который являет число строчного отношения.

Теперь о словоразделах.

Здесь следует о записи сказать несколько принципиальных слов. Почему я ввожу поправку на разности словоразделов? Ведь строка—неделимое единство; следовательно: элементы ее не сравнимы с элементами другой строки. А я сравниваю: промежуток типа «бэ» с промежутком типа, например, «це» соседней строки в одинаковых стопах; не нарушается ли этим принцип неделимости?

Нет, не нарушается.

Принцип неделимости проводим в отношении явно выраженного динамического строения, т. е. там, где

строка определима явными, главенствующими признаками; такие признаки: 1) явная ударность, 2) явная неударность, 3) явное отягчение (т. е. случай с «1» и «3/4» силы ударения по способу Жирмунского), 4) явная рассеченность строки и логическим и грамматическим знаком и т. д. Все эти моменты кинетики в чередовании строк определенно выступают перед ухом; кинетика строки, определяемая динамическими моментами, есть основной морфологический признак, как, например, форма позвоночного животного, определяется костяком; костяки остаются; по кости определяют структуру всего скелета; и разности в скелетных формах являются не спроста основными классификационными моментами; можно установить морфологию видов и по железам, строению мускулов, внутренностей; но эта установка 1) требует скрупулезного, микроскопического разгляда; 2) она не столь типична для целого формы; мы видим костяк льва; и говорим: «Весь лев есть организованная челюсть»; видим скелет диплодока; и говорим: «Шея и хвост»; и т. д.; в костяке типизировано целое органической формы. И этим целым при чтении ряда строк от каждой строки в ухе отпечатлевается: динамическая структура; она — подавляет; она — целое, неразложимое целое; ее повтор через несколько строк сразу отмечается ухом, а частности нюансов — стерты; и это-то выступанье контрастов, повторов и отношений друг к другу их подается динамикой, этой строчной схемой, скелетом строки.

Вот почему принципом установления строки я беру целое динамического скелета безотносительно к межсловесному промежутку; роль промежутка выступает далеко не во всех случаях, — в меньших случаях, не

слишком частых; если бы я положил в основу номенклатуры строк промежуток, я должен бы был умножить количество вариаций строк в каждом размере приблизительно в 4 раза; но это многообразие строк не будет соответствовать многообразию слуховых контрастов; ряд контрастов в большинстве случаев редуцируется, обе'диняясь в строчные группы; действительно: во всех случаях будут контрастировать, или совпадать не строки, определимые динамикой «плюс» расположением промежутков, а строки, определимые динамикой «минус» расположение промежутков, за исключением случаев смежного, или близкого лежания равнодинамических строк с характерной разностью словесных промежутков; но контрастность промежутков, не нарушая основного совпада, будет лишь нюансировать совпад некоторым контрастом; так: две строки одинаковой динамики (◡' ◡◡◡' ◡') но разных промежутков (как («◡' ◡ | ◡◡' ◡' » и как «◡ | ◡◡◡' ◡' ») в случае их строения через 4 строки прозвучат в отношении друг к другу, как «◡' ◡◡◡' ◡' »; т. е. в сочетании с другими, текущими в ухе строениями, утратится память контраста промежутков; это есть факт, мною выверенный в годах; и стало-быть: введи я промежуток, как принцип классификации строк, я теоретически наплодил бы контрасты, которым нет реального соответствия в слуховом восприятии.

Вот почему чрезвычайно изящная номенклатура строк у Шенгели[1], основанная на перечислении всех видов возможных строк, очень удобна для целей статистики, но непригодна для целей счисления, ибо не строка его номенклатуры соответствует реальному

---

[1] Георгий Шенгели: «Трактат о русском стихе».

восприятию контраста во всех случаях, а группа подобных строк. Например: Шенгели перечисляет группы возможных хориямбов: 1) ′|˘˘′ 2) ′˘|˘′ 3) ′˘˘|′ и стало-быть: теоретически возможны в четырехстопном ямбе ряд разнопостроенных хориямбических строений, имей мы три динамических скелета: 1) ′˘˘′˘′˘′; 2) ˘′˘″˘˘′; 3) ′˘˘″˘˘′; на самом деле все случаи в слуховом отношении противопоставятся друг другу, как группы строк; эти-то (по Шенгели — г р у п п ы) и образуют наш тип строки, как неразложимого единства.

Характерно, что нюансы промежутков в строках, уравновешенных ударами (например, типа «˘′˘′˘′˘′») в любой стопе колеблются лишь на один слог: 1) п р о-межуток совпадает с ударной стопой; 2) промежуток разрезает ударную стопу; в моей номенклатуре это будут случаи *«а»*, *«бе»*; игра промежутков фактически низводится к нолю при сравнении соответствующих ударных стоп; у д а р перевешивает эту игру; она — ничтожна (менее 0,1); лишь в стопах трехдольников, где уже есть игра 3-х промежутков (форма а, б е, ц е) при малом динамическом различии строк, всегда ослабляющем игру нюансов, — лишь здесь промежуток выступает в роли определителя рельефа значительнее; и мы определяем строки трехдольника чаще всего, как а в с а с в, а с с, в с а, и т. д.; но еще отчетливей нюанс промежутка в случае явной неударности в двухдольниках: тогда близлежащие строки одинаковой динамики например, строки «˘′|˘˘˘′˘′» и «˘′˘˘˘|′˘′») сталкиваясь в ухе рядом, или через строку, воспринимаемы в частичном и часто малом контрасте. Этот реальный контраст и учтен мною в поправочном коэфициенте; о настоящем контрасте не может быть речи;

это — не до конца совпад, т. е. некая поправка к «0»: ноль «плюс» что-то.

Какая единица счисления может быть положена в основу минимума поправки, если контраст есть «1» если совпад «*0*», а система счисления ограничивается первым десятичным знаком? Очевидно, минимум поправки есть *0,1*; это минимум способности уха различить количественный оттенок; и этот минимум оттенка в моей системе обозначения есть номенклатурный случай, где, например, поданы рядом две строки:

Дрожал, || остановяся здесь:
Дрожал, || как запаленный конь.

Обе строки являют структурный совпад, как принадлежащие к группе: ⌣′⌣⌣⌣′⌣′; нюанс контраста промежутков выразим, как контраст между «а» и «$а_b$» но «$а_b$» и «$в_a$» суть часто обратимые величины в слуховой записи; этот минимальный контраст и есть моя «*0,1*»; разделите обе строки строкою явного контраста; и — контраст нюанса стушуется.

Из этой найденной минимальной значимости не трудно видеть, что контраст двух промежутков в один слог, не ослабленный вторым и первым промежутком, мимикрирующим совпад, равен *0,2*; скачок промежутка в 2 слога равен 0,4; в 3—0,6; и это *0,6* имеет значение: 1) при условии наличия в двухдольнике неударной стопы; 2) при условии, что строки равной динамики, но разных промежутков столкнуты рядом; *0,1* и *0,2* не слышны через строку; *0,4* через 2; 0,6 через 3 при условии, если мы будем слушать ритм стиха в целом стихотворении; если же мы вырежем отдельно двух-трех-четырех-строчие и фиксируем его особенно пристально, как «поговорил», «и гово-

рил», «я говорил», мы расслышим оттенки; но эта излишняя пристальность (слуховая труба восприятия) не соответствует реальному восприятию быстрого течения множества строк, где и образ, и смысл, и ритм, и грамматическое строение суть об'екты внимания; в таком восприятии атомистические различия нюансов не доходят до порога сознания.

Я могу теоретически представить контраст и в *0,8*; например в строках:

> И вот || Навуходоносор сказал:
> И вытянулися || отряды войск...

Здесь — контраст промежутков в «4» слога. Теоретический предел, не встречаемый в практике, как для двухдольных размеров, так и для трехдольных один: на пять неударных слогов; и он был бы равен «1», т. е. здесь нюанс промежутков изменил бы самый костяк строки; по статистике употребления шестисложных слов с ударением на первом и последнем слове согласно статистике Шенгели мы имели бы на 50.000 слов 3 случая; а соединение двух строк, рядом стоящих, где первая носила бы ударение на последнем слоге («Навуходоносóр»), а смежная строка в соответственном месте имела бы шестисложное или семисложное слово с ударением на первом или на втором слоге («отéчественным же») по теории вероятности представляла бы редчайший случай; безобразие подобного строения строк превращает его в несуществующий.

Сюда следует присоединить ряд рассуждений, которые постараюсь сжать в несколько фраз; разность строк различных размеров, т. е. метр, определяется не промежутками, а сочетанием ударов и неударов; ритм есть организация того же круга элементов, т. е. метри-

ческого круга; мы видим, что и строки внутри ямба определимы разностью динамического костяка, и строки разных размеров не слиянны в динамике: строки ◡◡◡′ ◡◡◡′, ◡◡′ ◡◡′ ◡◡′, ◡′◡′◡′◡′◡, оставаясь равносложными, различны; а формы промежутков суть те же — *а*, *в*, *с*, *д*, имеем ли мы дело с двух или трехдольными размерами; формы промежутков не дифференцированы внутри того же размера, как не дифференцированы они внутри двух разных размеров: они подобны соединительной ткани, пронизывающей все виды костей, или железам, выделяющим разные секреции, но однообразным в своей аморфной бесформенности.

Межсловесные промежутки — иной вид энергии; кинетической энергии тонической структуры они противополагаемы, как энергия потенциальная; и если ударение связано с напряжением и выдыханием, как тонусом движения, в промежутках, мы должны допустить разряжение и момент возможного вдоха (не фактического вдоха в каждый промежуток, а в один из них, наиболее удобный, ибо выдыхательный процесс, сосредоточиваясь на ударе, распространяется на весь процесс выговаривания слоговой группы).

Вот почему я и назвал эти промежутки формами пауз.

Во-первых, это название не есть для меня обязательное номенклатурное постановление; пауза, так пауза; промежуток, так промежуток; формы (промежуток ли, пауза ли) остаются те же.

Но независимо от условностей употребления термина я на этот раз лично придерживаюсь мнения Вестфаля: есть паузы, есть выдержки («хроной-кеной»); если бы даже психо-физиологи и не нашли реально измеряемой паузы в промежутке, для всякого поэта и всякого декламатора пауза есть момент вну-

тренней остановки (пусть в невесомую долю секунды), когда умолкает внешняя активность интонации, во время которой активно не переживается внутренне интонационный жест, но лишь ощущается в кинетике нечто до нее пережитое; в паузном промежутке происходит внутренняя остановка и как бы прислушивание к звуку внутренней интонации; поэт, или исполнитель, как бы вдыхает в себя этот звук, как кислород воздуха обстающей его переживаемой атмосферы; и происходит (короче кратчайшего промежутка) тот процесс переведения потенциальной энергии в кинетическую, из которой в процессе чтения быстро выросла б энтропия, или инерция чтения; и исполнитель бы выдохся, как заражающий внутренней интонацией, введенной во внешне интонационную форму. Полагать паузу лишь между строками—сводить чтение к метроному, мелодику—к метрике; обходиться вовсе без пауз—нельзя; выдыхать двадцать минут без единого вдоха нельзя; (исполнитель не механический «дуй»); устраивать паузу по середине слова «гол» -пауза, вдох—«ова»,—явная бессмыслица; куда же деваться и внутреннему и внешнему вдоху, как и моральной и физиологической необходимости?

Остается положить паузу в одном из межсловесных промежутков (то—между строк, то—внутри строк).

Опыт всей жизни моей говорит мне: у лучших лириков совпадает моральное (внутренне интонационное) дыхание с физиологическим; история происхождения стихотворной речи из «мантр» это ясно подчеркивает. Наконец: всякий поэт переживает глубоко межсловесный промежуток и в процессе создания строчки и в процессе выговаривания, независимо от того, отпечатлевается или не отпечатлевается пауза

для внешнего уха; более того: до первой стопы первой строки перед произнесением переживается глубочайшая пауза (исполнитель еще ничего не произнес, а уже внутренне вступил в круг чтения); наконец ряд поэтов не случайно подчеркивает глубочайшую паузу, ибо из паузы внимания первичному звуку он вынул стиль интонации еще слагающейся строки; вспомним Брюсова, великолепнейшего чтеца, хотя и лишенного внешних голосовых средств, но обладавшего огромным даром передачи внутренней интонации.

Иные межсловесные промежутки у него были глубочайшими паузами.

Вот как читал он: «Улица |||| была, || как | буря». Именно после «У л и ц а» наступала глубочайшая пауза; он заставлял долго ждать: «что» улица? и потом быстро бросал: «была, как буря». И в месте паузы — неударная стопа хорея, т. е. совпадение логического и физиологического вдыхания; Брюсов — прекрасно дышал, когда читал.

Я и в процессе писания, и в процессе произнесения всегда слышу паузу, переживаю паузу, оттеняю паузы; ряд моих стихов превратились бы чорт знает во что, если бы вышел ордер профессоров метрики: пауз нет—читайте без паузы.

Я слышал вот как четверостишие, когда оно слагалось во мне.

Чтобы мне ||||, вз'ерошенному || светом ||
И подброшенному ||| лицом |||| в свет,— |||
Прокричать |||, опаленным || светом, ||
Перекошенным ||| ртом ||||| : свет! ||||

И если бы передо мною появились профессора метрики и с карандашиками в руках стали доказывать, что тут пауз нет, я бы вскричал: «Повертывайте,— не

мне ли знать, что тут есть и чего нет»!

Да:

Они не видят и не слышат,
Живут в сем мире, как впотьмах... и т. д.

Оттого-то вероятно Сергей Бобров, как ни как, поэт, а не только теоретик, как бы ни были слабы в глазах проф. Жирмунского его доводы, утверждает: есть паузы.

И я верю Боброву, потому что я знаю, о чем он говорит; и потому-то, — поворачиваюсь к музыкально чуткому Вестфалю и соглашаюсь с ним, хотя Вестфаль писал давно, а проф. Жирмунский «животрепещет» темами сегодняшней модерн-метрики.

Теперь несколько замечаний о знаках препинания.

Знаки препинания подчеркивают словораздел (в моем жаргоне—паузу); они относятся, как и словоразделы, к паузным формам; следовательно:—входят в явления ритма, в большинстве случаев не меняющих повторов в контраст, но взывающих к поправочному коэфициенту. Начнем с запятой. Я различаю запятую, отделяющую повторы слов (при перечислении) («Глядел, молчал») от запятой, разделяющей фразу на предложения (главные и придаточные): «Пустынных улиц, и светла...» и т. д.; или: «И вот, явившись к сроку, он». Поправки на запятую первого рода я не делаю в случае, когда две смежных сходных строки в соответствующей стопе в словоразделе совпадают со стопою: «Когда я в комнате моей пишу, читаю без лампады», ибо запятая вовсе почти не меняет слухового восприятия; в двухстрочии типа «Мой дядя самых честных правил—читал, писал, гулял в полях» при сравнении стопы со стопой поправка на запятые не превышает 0,1 + 0,1 = 0,2; но в случае «И ясны спящие

громады—пустынных улиц, и светла» поправка моя на запятую—0,2, потому что в этом случае мне слышится пауза, равная слогу (внешне ли, внутренне ли— все равно: ведь эффект ритма есть восприятие раздражения, а не самый его материальный фактор, измеримый и взвешиваемый); запятая + тирэ = 0,4. Что касается до точки с запятой, то ее значимость двояка и зависит от суммы логических и синтаксических причин, способствовавших ее появлению; в одном случае она — усиленная запятая; тогда ее подчерк равен паузе в два слога (опять-таки переживаемой во внутренней интонации и воспринимаемой внутренне); значимость—0,4; когда же она есть ослабленная точка, т. е. когда она разделяет два разных синтаксических целых, ее значимость *0,6* для меня; двоеточие = 0,4. Знаки вопросительный, восклицательный, многоточие и точка, когда они отделяют 2 различных предложения, суть максимальные орудия изменения ритма строки, особенно точка, появляющаяся редко. Такие строки я рассматриваю, как самостоятельные цельности, хотя бы они и были одинаковой ударности; при счислении я их счисляю с им подобными лишь; здесь поправочный коэфициент равен контрасту. То же в случае строк с переносом фразы в следующую строку; например:

Ты жизни не приемлешь.
Ты дремлешь, а она—и т. д.

Здесь явный контраст определяется не точкой с запятой, а переносом «а она»...

Все приведенные значимости знаков препинания, за исключением значимостей, равных контрасту, суть оценки в случае нахождения рядом двух сравниваемых строк (двухстрочий); в случае отстояния сравнива-

емых строк (лежание через одну, две и т. д. строки) происходит слуховая интерференция оценки; через строку поправки на *0,1* и *0,2* не имеют значимости: строки звучат сходственно; через *2* строки происходит аннулирование поправок на 0,3 и 0,4 (кстати, поправка на 0,3 через строку есть лишь поправка на 0,1); через 3 строки не слышны поправки 0,6. Интерференция нюанса происходит при условии чтения всего стихотворения в целом; при специальной слуховой фиксации трех-четырех строк можно расслышать нюанс; но такое расслышание есть искусственное вызывание условий восприятия, несоответствующего нормальному слуховому восприятию ритма, как целого; в чередовании строк все нюансы через три-четыре строки интерферированы, ибо они начинают мимикрировать общему метрическому порядку; через 10-11 строк этому порядку мимикрирует и динамическое строение строк, так что в случае повтора строения через 10 строк ухо не различает повтора от контраста: фигура ритма, удаляясь к слуховому горизонту, становится точкой метра; и остается подчеркнутым лишь к о н т р а с т с предыдущей строкой; кривая ритма есть начертанная память о всех событиях интонационных переживаний за время слухового путешествия через все стихотворное целое.

Теперь о цесурах.

Томашевский признает лишь ритмическую цесуру; в этом случае я, конечно, цесур не счисляю; в случае же ритмической и логической цесуры я поступаю следующим образом; когда ритмическая цесура падает на неударную стопу, то поправка на нее дана уже в поправке на паузную форму; и я ее не счисляю; случай же логической цесуры мною счислен в знаке препинания.

Два слова о спондеях.

Счисление спондеев мною ведется следующим образом; спондеизирующее стопу слово ударной силы в 1 и $^3/_4$ (в номенклатуре Жирмунского) есть редкий случай; он типизирует всю строку, как целостность: я строку подобного типа считаю тогда за типичную и счисляю ее лишь с ей подобной; слова же силы в «$^2/_4$» (двусмыслицы) мною счисляются с поправочным коэфициентом или с соответствующим спондеем, или с нормальным двухдольником (т. е. неударным); и тут имеют место: интерференция и мимикри; естественно, что в случае двухстрочия сравнение соответствующих стоп рядом лежащих строк дает оценку в *0,5*, ибо если контраст между ударной строкой в «0» и в «*1*» (по Жирмунскому) равен единице, то оттенок в $^2/_4$ равен половине контраста т. е. *0,5*; и здесь в счислении трудно ошибиться при некотором слуховом навыке, особенно если под руками регистр уточнений в общем согласный и с замечаниями Жирмунского и с замечаниями Томашевского; это согласие в слуховом учете нашего кружка со спецами стиховедения лишь подчеркивает беспочвенность мифа о том, что в интонационной логике ритма разобраться невозможно, и что здесь де господствует сплошной суб'ективизм (особенно, если счислять примется Белый); суб'ективизм лишь в суб'ективном мнении тех, кто не удосужился разглядеть конкретные случаи слуховой записи и кто не имеет опыта счислять; но опыт всюду нужен; нужен и семинарий по счислению; ведь такого рода «суб'ективизм» — просто отсутствие навыка в работе; им страдает и студент лаборатории, если его подпустить к колбам без надзора лаборанта.

Последнее замечание—о формах, напоминающих хориямбы; в нашем регистре отмечены те же случаи для хориямбов, что и для спондеев (существ., прил., глагол, числит., и т. д.) с одной разницей, что в случае односложных ударных, открывающих строки ямба, ударность подчеркнутей тем, что обычно за ней стоит явно неударный слог («Речь—погребальную твердит»).

Для меня почти нет случая, не разрешимого в записи, т. е. не могущего быть счисленным; конечно, суб'ективизм в оценке отдельных строк—допустим; но он—минимален; он даже не составляет процента; он какая-то часть процента; суб'ективность оценки не касается динамического строения строк, а—поправочного коэфициента (на оценку знака препинания, ослабленной ударности, как $^1/_4$ или как $^2/_4$); то есть: не могу себе представить ошибки в оценке строки на *0,5*, а разве в пределах 0,2; и опять таки: такая ошибка подстерегает не среди десятков строк, а разве сотен; могут быть трудные случаи счисления в связи с рядом поправочных коэфициентов; но это—не ошибки от незнания, как счислить, а ошибки, связанные с невниманием или утомлением внимания, когда недоразглядишь двойственного в смысле ударности слова, или не дооценишь синтаксического, или логического п о д ч е р к а на слове; процент ошибок, везде возможных, всегда очень мал; и имея в виду, что мои кривые чаще всего построены на строчных суммах, а не на строках, то, допусти я даже на четырех только строках ошибку в *0,2*, она распределится в четырехстрочии так, что в строфной сумме изменение в уровне кривой произойдет лишь в *0,05*, а такая ошибка не отразится в масштабе; эти суб'ективные недооценки того или иного ритмического нюанса не только не в состоянии

повлиять на характер рельефа кривой, но и не в состоянии ретушировать рельефа; откинь даже я все поправочные коэфициенты (паузы, препинания и т. д.), основной стиль рельефа кривой не изменится, потому что он построен чисто динамической схемой строки, а не ее оттенками; он построен сравнением строк и их отношений, которые при своем столкновении рядом имеют либо «*0*», либо «*1*»; а поправка к «*0*» в редких случаях превышает 0,4.

В заключение этого раз'яснения считаю нужным согласиться со следующими утверждениями Томашевского[1]: 1) признак «стихотворности» рождается не только из об'ективных свойств поэтической речи, но и из условий ее художественного восприятия; 2) звуковое задание в стихах доминирует над смысловым; 3) стихотворная речь недостаточно изучена; 4) определителем метрической формы является скандовка; 5) общий размер стиха определяем не из стопы и даже не из разгляда отдельной строки, а из общего порядка течения строк; 6) от понятия стопы, как определителя метра, следует отказаться; 7) «стих является... индивидуальным явлением».

Первое положение, т. е. определение стиха, как стиха, в зависимости от условий эстетического восприятия, а не от механического ощупывания, и есть установление примата ритма над метром, ибо ритм и есть синтез эстетического восприятия; но тогда он есть чистый образ стилевой композиции, или—начертание кривой; и он—независим от метра, так что когда мы говорим «ритм ямба», мы говорим о некой целой интонационной фигуре, так-то являющейся

---

[1] Б. Томашевский. Русское стихосложение.

в таком-то ямбе, а не в ямбе вообще; ямб есть понятие об «общем»; ритм—понятие об индивидуальном; в ямбе, как таковом, никакого ритма нет; но в «таком-то» ямбе есть «такой-то» ритм; т. е. Пушкинский «Пророк» рисует такую-то кривую; сам по себе ямб, хорей, анапест—метр; и только метр; ритм есть интеграция всех реально-индивидуальных речевых интонационных элементов; в метре, в каждом отдельном случае, прощупываем лишь «элемент» некоего, не данного явления, как в каждой клетке организма есть некий элемент наследственности; но когда нечто у него будет отдано зародышевой клетке, и она сложится в организм, то этот организм будет ритмом; поскольку элементарно тело мое жило в отце, то и я в отце существовал не как «*Я*», а как элементы, меня сложившие; говоря о пэонах, пиррихиях, хориямбах, спондеях, я говорю не о метрических стопах (они суть «ямб» в порядке чередования строк), а об элементах того стилевого образа, который вне метра, над ним, осуществляет целое реальной интонации; и потому-то напрасно Томашевский говорит о моем понимании «пэона», как метрического элемента, включенного в другие единицы (хореи, ямбы); в метре никакого пэона нет; но он дан, как интонационный элемент ритмического, т. е. эстетического восприятия.

Но отсюда же: метр никакого отношения к эстетике не имеет; метрика—формальная дисциплина, а эстетика (и в ней ритмика) суть реальные дисциплины; все мои исследования касаются ритмики; и метрику поэтому они разрушить не могут. Отсюда уже вытекает мое резкое несогласие с Томашевским: метр не есть «норма, определяющая ритмическое задание»; ритмическое задание определяет стилевая композиция

тона стихотворения, или звуковой качественности внутренней интонации, где ритмика и фонетика чрез евфонию и евритмию существует в образе звуковой метафоры, связанной пантомимическим жестом; и отсюда же для меня пусто определение Томашевским ритма, как только порядка распределения количественных элементов звучания.

Из моего второго согласия с Томашевским вытекает прямое об'яснение соответствия кривой ритма смыслу; если звуковое задание доминирует над смысловым, то оно определяет абстрактный смысл; последний есть лишь результат, продукт и творческого процесса, и опознания его автором, т. е. стабилизация процесса; но это потому, что понятие «смысл» для меня верно шире, чем для Томашевского; смысловая абстракция для меня $^1/_3$ конкретного смысла, который включает в себя и звуковую, и образную, и смысловую метафору; интонационный смысл есть формосодержание; абстрактный—форма формосодержания; образный—содержание формосодержания; говоря афористически, в ритме смысл дан и шире (социальнее), и глубже (индивидуальнее) абстрактного смысла; и дан—«до» этого смысла; и оттого в наших сужениях представленья о смысле этот суженный смысл определен звуком.

Из третьего положения, что стихотворная речь недостаточно изучен, и вытекает мое стремление изучать факты и называть их «пэонами», хотя они могут быть диподиями, сочетаниями пиррихиев и ямбов и т. д.; номенклатурные отметки нужны не для разрушения метра, а для изучения факторов реального восприятия.

Из моего согласия на скандовку для установления формального «номера» метрической формы лишь

подчеркивается необходимость для изучения загаданного многообразия строки вводить ряд условных отметок, ибо за сто лет покровительная система, примененная школьными метриками по отношению к скандовке стиха—не подвинула вперед той науки, на недостаточность которой сетует Томашевский; «скандировали» сто лет вместо того, чтобы реально ощупывать; и я хорошо сделал, что распылил строку в конгломераты стоп (методический прием): «а ну-ка, посмотрим, что выйдет?» И вышло—прекрасно: о реальном произношении заговорили, и метр цел, а не распылен (вопреки усилиям Белого «и его школы»); и даже Белый согласен на скандовку; и овцы «метрики» целы, и волки, похитившие овцу, сыты вполне.

Мое согласие с определением стопы из общего порядка «стоповедения», т. е. определение слагаемого из суммы, и ставит для меня необходимость выдвинуть и следующий в порядке разгляда вопрос, установив средне-арифметическую величину для стопы: в *«3»*, мы скажем: *«Двудольник (хорей, ямб)*; и отсюда уже вытечет разгляд частностей на фоне общего положения; первая встающая частность: не всегда слагаемые равны «3»; так приходим к «интенсам», т. е. к дробным отношениям; и стало-быть, чтобы найти истинную сумму слагаемых, надо найти общий знаменатель дробей, т. е.—наименьшее кратное; а это уже и составляет переход к проблеме ритма, или к моей проблеме; здесь-то и выясняется обратная зависимость между ритмом и метром, по сравнению с той, какую полагает Томашевский; случай сложения целых величин есть частный случай в общем правиле сложения; что значит: метр и ритм, будучи разными явлениями в методе разгляда, в генезисе своем связаны и исто-

рически, и филогенетически; филогенетически: в status nascendi выбор размера для оформления интонации определяется невесомыми качествами этой интонации (характером «поэтического» волнения); исторически: логаэды—древнее чистых ямбов, анапестов и т. д., как звено, соединяющее ту древнейшую синкретическую форму, в которой нет еще внятного деления на поэзию и прозу, на ритм и метр.

И из всех перечисленных согласий моих с Томашевским вытекает последнее: стих индивидуален; и я конкретизирую: строка—неделимый индивидуум; метр в реальном произнесении—группа таких индивидов; она—не бесконечна, а четко очерчена; и в каждом размере даны генерализирующие признаки этой группы, при всей индивидуальности групповых разновидностей.

Это и положено мною в основу метода счисления.

Полагаю, что в этом кратком и вынужденно лапидарном из'яснении в принципе отклонено большинство возражений, пред'являемых мне на протяжении 17-ти лет.

2. ПУШКИН И ПЕТЕРБУРГ

Вот как Пушкин относится к Петрограду в эпоху 33-37 годов (из писем, — главным образом к жене): «Я зол на Петербург[1] и радуюсь каждой его гадости» (34 год)... «Ты разве думаешь, что свинский Петербург не гадок мне. Что мне весело в нем жить между пасквилями и доносами» (34 год)... «Едете ли вы на совещание к Гречу? Если да, то отправимся вместе; одному ехать страшно: пожалуй побьют» (1834 год)... «Ты говоришь о Болдине. Хорошо бы туда засесть, да мудрено» (1834 год)... «Подумай, что за скверные толки пойдут по свинскому Петербургу» (у П. стоит П. Б. вместо «Петербургу»). «Ты слишком хороша, чтобы проситься в просительницы» (34 г.)...«Боже мой! Кабы заводы были мои, так меня бы в П. Б. не заманили и московскими калачами, жил бы себе барином» (34 г.)... Или: «Ух, как бы мне удрать на чистый воздух» (34 г.)... О петербургском великосветском обществе и правительстве: «Теперь они смотрят на меня, как на холопа, с которым можно поступать, как им угодно. Опала легче презрения. Я, как Ломоносов, не хочу быть шутом ниже у Господа Бога» (34 г.)... Или,—Пушкин пишет из Петербурга: «Здесь меня теребят и бесят без милости. И мои долги, и

[1] Подчерк слов принадлежит мне.

чужие мне покою не дают» (34 г.). «П. Б. ужасно скучен» (34 г.). Из Петербурга: «Положение мое невесело, перемена жизни почти необходима». (34 г.). «Сплю и вижу, чтобы из П. Б. убраться» (34 г.) ... Из деревни жене, по поводу ее «столичной» жизни: «Видала ли ты лошадей, выгруженных на П. Б. бирже? Они шатаются и не могут ходить. Не то ли и с тобой будет» (35 г.)... Или: «Брюлов сейчас от меня едет в П. Б., скрепя сердце; боится климата и неволи. Я стараюсь его утешить... у меня у самого душа в пятки уходит» (36 г.)... Вот подлинное отношение Пушкина к «Петра творенью» в этот период.

Что же касается до так весело поданного: Люблю «и блеск, и говор балов», — вот как он любил «говоры» парадов и балов в эпоху написания поэмы (из писем): «Третьего дня... нашел на столе два билета на бал 29 апреля и приглашение явиться к... Литте; я догадался, что он собирается мне мыть голову за то, что я не был у обедни... говорят, что мы будем ходить попарно, как институтки. Вообрази, что мне с моею седою бородкой придется выступать... ни за какие благополучия» (34 г.)... «Все эти праздники просижу дома» (34 г.). «Надеюсь не быть ни на одном празднике» (34 г.)... «Мой совет тебе и сестрам — быть подале от двора: в нем толку мало (34 г.)... «Я писал тебе, что я от фрака отвык» (34 г.)... «Вы работаете только ножками на балах и помогаете мужьям мотать... я работаю до низложения риз..., закладываю деревни» (34 г.)... Или: о «победах» на балах Н. Н. Пушкиной: «Радуюсь, что... ничто не помешает тебе отличаться на балах... Кокетничать тебе я не мешаю, но требую от тебя... благопристойности» (33 г.)... «Ты, кажется, не путем искокетничалась» (33 г.)... О кокет-

стве: «Ты радуешься, что за тобой, как за сучкой, бегают кобели, подняв хвост трубочкой...; есть чему радоваться... Да, ангел мой, не кокетничай» (33 г. 30 октября)... эти слова писались в день окончания поэмы «Медный Всадник». Или: «Радоваться своими победами тебе нечего: курва, у которой переняла ты прическу... говорила...» и т. д. (33 г.), и т. д.

Вот чем были для Пушкина «балы», включенные в отрывок: «Люблю тебя, Петра творенье».

А вот отношение Пушкина к «режиму», который он прославляет («Неколебимо стой») и «В порядок... все вошло».

Из писем (главным образом, — к жене): «Вот тебе... новости: я камер-юнкер...; «Медный Всадник» не пропущен — убытки и неприятности» (34 г.). «Одно из моих писем попалось полиции и т. д. ... тут одно неприятно: тайна семейственных отношений, проникнутая скверным и бесчестным образом... Свинство уже меня ни в ком не удивляет...» (34 г.) «Неприятна» зависимость;... когда лет двадцать человек был независим» (с 34 г.)... «Без политической свободы жить очень можно; без семейственной неприкосновенности... невозможно: каторга не в пример лучше» (34 г.)... «Да от желчи здесь не убережешься» (34 г.)... «Про царя в отношении его к правительству: «Живя в н... поневоле привыкаешь к г... и вонь его тебе не будет противна; даром что gentleman» (34 г.) Gentleman» — царь. «Я крепко думаю об отставке» (34 г.)... «Не требуй от меня нежных... писем. Мысль, что мои распечатываются... полицией...— охлаждает меня» (34 г.). Из письма к Бенкендорфу: «Monsieur le Comte! J'aieu l'honneur de m'adresser a Votre Excellence pour obtenir la permission de me retirer du service...» (34 г.).

Из письма к Жуковскому: «Итти в отставку, когда того требуют обстоятельства... — какое тут преступление?.. Государь может видеть в этом что-то похожее на то, чего понять все таки не могу. В таком случае я не подаю в отставку... Теперь отчего письма мои сухи? Да зачем же им быть сопливыми... Что мне делать? Просить прощения? Хорошо; да в чем?» (34 г.). К жене: «Подал я в отставку, но получил от Жуковского такой нагоняй, а от Бенкендорфа такой сухой абшид, что я струхнул, и Христом и Богом прошу, чтобы мне отставку не давали. А ты и рада, не так?» (34 г.)... И тут же о детях: «Утешения мало им будет в том, что папеньку схоронили, как шута, и что маменька их, ужас как была мила на Аничковских балах. Ну, делать нечего!» (34 г.)... «Бедного маршала Мезона чуть не задавили на маневрах. Знай наших!» (34 г.). И одновременно: «Люблю воинственную живость потешных Марсовых полей». Про цензурный комитет: «Ни один из русских писателей не притеснен более моего» (34 г.). (Из черновика Бенкендорфу)... «Будучи еще порядочным человеком, я получал уже полицейские выговоры... Что же теперь со мной будет?» (36 г.).

Вот — маленький реестр постоянных дрязг, в которых жил Пушкин; отношение его к правительственным дрязгам, портившим жизнь, — было: о, нет, не негодования, а, — отвращения, гадливости, смешанных с чувством страха, какой мы испытываем к «вшам»; на «вшей» не негодуют; по поводу них иронизируют; и вот — ирония:

«Вероятно, и твои письма распечатывают: это требует государственная безопасность» (34 г.) «Чорт догадал меня родиться в России» (36 г.)... «Весело, нечего сказать» (36 г.)...

Но чего стоила эта веселость «гадливости». И оттого: «Много вещей, о которых беспокоюсь» (34 г.) «А вчера такое горе взяло, что и не запомню, чтоб на меня находила такая тоска» (34 г.) «Все эти дни... хандра грызла меня» (34 г.). «От желчи не убережешься» (34 г.)... «У меня решительно сплин» (34 г.)... «Я был так желчен» (34 г.)... «Положение мое невесело» (34 г.)... «Грустно стало» (34 г.)... «Чуть было беды не наделал» (34 г.)... «На днях хандра меня взяла» (34 г.)... «Тоска, тоска» (34 г.)...

Вот припев писем Пушкина эпохи «Медного Всадника».

Очень двусмысленное и темное место встречает нас в письме, где Пушкин говорит о «Медном Всаднике»: «Ты спрашиваешь меня о Петре,— идет помаленьку; скопляю материалы... и вдруг вылью медный памятник, которого нельзя будет перетаскивать с одного конца города на другой, с площади на площадь, из переулка в переулок». Это пишется 29 мая 34 года, т. е. когда поэма «Медный Всадник» написана; речь идет об истории Петра, очевидно, а не о поэме; поэма есть именно памятник, перетаскиваемый из одного смысла в другой и прикрепляемый то к одному царю, то к другому, или ставимый то одним царствованием, то другим (ведь поставлен же был памятник Петру перед дворцом, отстроенным Павлом); николаевское время, очевидно, тоже собиралось ставить «свой собственный» памятник.

А вот в описываемую эпоху отношение Пушкина к Николаю I; в виду сыска, слежки, обстания «сторожевыми львами», Пушкин должен был особенно осторожно обходиться с личностью царя (даже,—в

письмах к жене); тут, что ни слово—оговорка; тут все: «И губы стиснув, пальцы сжав...»

И тем не менее не столько слова, сколько интонация слов,—красноречива: «Сделав меня камер-юнкером, государь думал о моем чине, а не о моих летах—и верно не думал меня кольнуть.» (34 г.) «Государь был недоволен отсутствием многих камер-юнкеров»; и далее,—о своей необходимости торчать при царе—в камер-юнкерском мундире: «J'aime mieux avoir le fouet devant tout le monde» (34)...

Итак: торчать при царе—хуже хлыста; вспомним: «Нередко кучерские плети его стегали...» Или: «Боюсь царя встретить» (34 г.); «К наследнику являться с подозрениями... не намерен... Видел я трех царей: первый велел снять с меня картуз...; второй меня не жаловал; третий хоть и упек меня в камер-пажи под старость лет, но променять его на четвертого не желаю: от добра добра не ищут.» (34 г.). Тут «и картуз изношенный снимал», и «все они хороши»; и вовсе здесь нет предпочтения Николаю; или,—про сына: «Не дай бог ему писать стихи, да ссориться с царями... Плетью обуха не перешибешь» (34 г.)... Итак: царь—«обух». Или: «Царь посадил наследника под арест» (34 г.)... Тон—не нежный; особенно не нежно в условиях пушкинской жизни звучит название «тот», намекающее на близость, но не нежную близость, а стало-быть близость через вынужденную привязанность травимого зверя к травящему; вникните в это «тот», и—станет страшно за Пушкина: «На того я перестал сердиться» (34 г.). На истязующих не сердятся: их ненавидят, да так, что считают профанацией громко высказывать ненависть: ненависть к предмету ненависти, к тому—только в жесте; еще

о царе: «Живя в н..., поневоле привыкнешь к г...» (34 г.). Стало-быть, — «тот» к г... привык; или: «Я был желчен... все тот виноват; но бог с ним; отпустил бы лишь меня во-свояси». (34 г.) «Бог с ним» — не кротость всепрощения, а — «с паршивой собаки хоть шерсти клок»; вот в какой тональности звучит — «тот». И опять: «С тем чуть было не побранился я — и трухнул-то я» (34 г.)... т. е. «Ужо тебе» — «и вдруг стремглав бежать пустился». Из письма к Бенкендорфу: «Государю угодно было отметить... что нельзя мне будет отправиться на несколько лет в деревню» (25 г.)... «Царь не позволяет мне ни записаться в помещики, ни в журналисты» (35 г.)... «Канкрин шутит, а мне не до шуток, Государь обещал мне газету, а там запретил: заставляет меня жить в П. Б., а не дает... способов жить моими трудами» (35 г.)... Но это же значит для Пушкина: испытывать погоню «того» по пятам без возможности бежать и спрятаться: «За ним повсюду Всадник Медный с тяжелым топотом скакал». Пушкину, как рабу, было не до «либерализма»: пролетарий и раб, прикованный к «тому», — он мог позволить себе вольные шутки над «либералами» своего времени; «болтуны» не испытывали мук, вырывавших вскрик: «Я предпочитаю публичное наказание хлыстом». Оставалось утонченнейшая злость иронии; она и вложена в «императорскую тему» поэмы. Какая сила негодования бьет из строк: «По мне драка Киреева гораздо простительнее, нежели славный обед кавалергардов и благоразумие молодых людей, которым плюют в глаза, а они утирают, смекая, что если выйдет история, так их в Аничков не позовут» (36 г.). Позовут не кавалергардов, а — Пушкина, кстати, получившего насильно милость являться на балы в

Аничков дворец, — из-за красоты жены; будучи должен казне 45 тысяч он за $2^1/_2$ месяца до смерти пишет графу Канкрину, что желает уплатить свой долг сполна имением, им полученным: «В уплату 45.000 осмеливаюсь предоставить сии имения, которые верно того стоят, а вероятно и более». При этом просит «не доводить оного до сведения государя императора, который «не захочет такой уплаты, а может быть и прикажет простить мне мой долг, что поставило бы меня в весьма тяжелое положение: ибо в таком случае был бы принужден отказаться от царской милости» (34 г.)...Это — не борьба великодушия, а борьба утонченнейшая: «этого» с «тем», т. е., особая форма «ужо тебе». Замечательно, что письмо датировано 6-м ноября 1836 г. , а за два дня до того, т. е. 4 ноября был Пушкиным получен пасквиль, в котором по новейшим данным исследования намекалось на близкую неизбежность «стать рогоносцем», но не из-за Дантеса, а — «того», Николая I. Что Пушкин понял страшное содержание пасквиля (при чем Дантес?) явствует из того, что первая его реакция на пасквиль—вместе с вызовом на дуэль—освободиться от денежных обязательств перед правительством, чтобы парализовать хоть с этой стороны гнусные сплетни о «продажности»; до пасквиля он мог пользоваться правительственной субсидией, после — не мог; отсюда и... «был бы принужден отказаться от царской милости»; этот отказ далеко не нежен.

А вот письма к А. И. Тургеневу за 10 дней до второго вызова и менее чем за три недели до смерти: «Должно вымарать казенные официальные фразы, а также и некоторые искренние,

душевные слова, ибо не мечите...» (37 г.). Письмо оканчивается стихами:

Так море, древний душегубец,
Воспламеняет гений твой;
Ты славишь лирой золотой
Нептуна грозного трезубец...
Не славь его: в наш гнусный век
Седой Нептун земли союзник.
Во всех стихиях человек
Тиран, предатель или узник.

Тиран — Николай; предателем был для Пушкина Геккерен, которого он обвинял в «пасквиле», а узник, — конечно, Пушкин.

И это было написано перед смертью, вскоре после отклоненного от себя «великодушия» царя.

В этом стихотворении ясна символика воды; Нептуновы «кони», волны «наводнения», стали союзниками «земли», или вернее гранитов подножия Всадника; отсюда и «полковое» убранство волн Невы в «Медном Всаднике».

Через 10 дней, в самый день рокового последнего вызова, перед лицом смерти, он пишет о Михельсоне графу Толю: «Его заслуги затемнены клеветою; нельзя без негодования видеть, что должен он был претерпеть от... начальников»... и прибавляет: «Гений с одного взгляда открывает Истину; а Истина сильнее царя» (подчеркнуто Пушкиным). Он пишет не о Михельсоне,— о себе, убиваемом невыносимым ужасом, свалившимся на него; (Царем, становящимся..., или... ставшим «любовником» его жены); ужасное готовящееся поругание, из которого нельзя было найти выхода! Единственный выход—отвести подозрение от жены, придрав-

шись к Дантесу, и одновременно дать рипост «подлецу» Геккерену.

Со словом: «Истина выше царя» он ушел в смерть. А подошел к царю — с первоначальным окончанием «Пророка». «Восстань... пророк России». Уходя, — он даже восстать не мог: как восстать, когда и восстание бросило б тень на Наталью Николаевну: «сплетни» бы подтвердились; до получения памфлета о «рогах», составленного так, что «рога» кивали на дворец, он мог молчать; но, может быть, — даже и уже «восстать» не мог; слишком поздно; возможная молва, как знать, могла бы шушукать о причинах «восстания»; а этого Пушкин допустить не мог (таков он был); «либералы» могли шушукаться с негодованием насчет режима в безопасных гостиных; декабристы могли хоть восстать; он же не мог; ни шушукаться с либералами, ни восставать с декабристами, ни «стремглав» бежать с женой и детьми из проклятого города: не пускали; и еще неизвестно, — почему не пускали, хотя известно, почему завели его насильно в Аничков дворец, насильно приблизили — к «тому», уже в силу своей ситуации постылому, которого даже убить нельзя было без потери... чести жены (так было для Пушкина).

Что Пушкин знал о подлинной охоте видеть «Пушкина» при дворе явствует из его сообщения Нащокину о том, что Николай, как последний офицеришка волочится за его женой, и каждый день проезжает мимо окон его дома, — вот так подлинное «Что ж это?.. Где же дом?» Это уже не живописание, а автобиография, об'ясняющая перемещение «бедного пииты» в дом сумасшедшего, а сумасшедшего... под

маску «пииты Хвостова». («Красуйся, град Петров, и стой»).

В дни работы над «Медным Всадником» он пишет жене: «Не кокетничай с царем» (11 окт. 33 года). Кокетничать с царем — шутить с тигром: об'ясняется тяжелое состояние его в Болдине; 21 октября 33 года он пишет жене: «А вчера такое горе взяло!» И тут же: «Кокетничать не мешаю, но требую... беспорочности поведения, которое относится... не к тону, а к чему-то еще важнейшему» (33 г.)... И тут же: «Хандра грызла меня». Вспомним: в 1848 году, через 11 лет после смерти поэта, Николай для чего-то говорит Корфу о том, как он, «ухаживатель», читал де уроки нравственности Пушкиной и как де потом умиленный Пушкин его благодарил; Николай де спросил Пушкина: «Разве ты мог ожидать от меня другого?» Вероятно — мог, коли писал и о кокетничаньи жены, и об «волоченьях» царя. Пушкин де ответил с простодушной искренностью: «Государь... я и вас самих подозревал в ухаживаниях за моей женой».

Как можно опираться на двояко-зыбкий источник: Корф де говорил, что Николай де сказал. А если и сказал — так ясно с какой целью: отвести, может быть, где-то бывшие шопоты, ставящие царя в позу подлинного убийцы: «национализация» Пушкина стала фактом; и стало-быть: надо было себя выгораживать перед историей: Николай любил позы; и умел «позировать».

Но эта «поза» лишь омрачняет ясность «чистой воды».

Поэтому, — как-то особенно задумываешься над строками Пушкина к жене: «И про тебя, душа моя, идут кой-какие толки, которые не вполне доходят до

меня, потому что мужья последние узнают...; ты кого-то довела до такого отчаяния своим кокетством и жестокостью, что он завел себе в утешение гарем из театральных воспитанниц...» (5 мая, 36 года)... Все тут энигматично; во-первых: «Мужья узнают последние», а между тем: все о Дантесе Пушкин знал раньше; и жена Пушкина знала, что Пушкин — знает; при чем же «кое-какие толки» и «узнают последние»? Во-вторых: Дантес, бережливый и лично небогатый молодой человек, при том безумно влюбленный в Пушкину, не мог заводить никаких «гаремов из «театральных воспитанниц»; с ним было проще: он заразился сифилисом; и, стало-быть, — известно где; ни о каких гаремах речи не может быть; но о «воспитанницах» мы знаем по мемуарам о Николае I; он был одновременно: и покровителем «воспитанниц»; иногда же выступал и в роли гаремного «паши».

И тут же вплетены в письмо слова о кавалергарде Савельеве, влюбленном в Полетику, о пощечине и т. д. Это могло быть и иносказанием, и так просто, о «кавалергардах»; тема Дантеса, вплетенная в тему «гаремосодержателя». — обычный прием Пушкина двусмыслить; а двусмыслить надо было; и — очень: письма вскрывали.

О «кавалергарде» не очень беспокоился Пушкин — том именно, которого хорошо знал за два года до «кое-каких слухов»; именно: в 34 году он пишет: «Конечно я не стану беспокоиться..., если ты три сряду провальсируешь с кавалергардом». «Кавалергард» — Дантес, и тут же: «Из этого не следует, что я равнодушен и не ревнив» (34 г.)... Волнения выступали в Пушкине вот по какому поводу: он просит

жену не просить о помещении сестер жены во дворец: «Ты слишком хороша, мой ангел, чтобы пускаться в просительницы. Погоди: овдовеешь, постареешь, — тогда, пожалуй» (34 г.)... Просьба жены очевидно относилась к другому «кавалергарду», а не к Дантесу; «Тот» — мог иметь гаремы; и тут же вопль о том, что «в деревню бы», и опять о «том», что «тот» привык к г.... и т. д. (34 г.).

На те же странные размышления наводит вполне смутное беспокойство о письмах; если их распечатывает почта, то это ее дело, но...: «Смотри, женка, надеюсь, что ты моих писем списывать не даешь... Но если ты виновата, так мне это было бы больно...; никто не должен быть принят в нашу спальню...» И тут же: «подать в отставку, но удрать в Болдино... Неприятна зависимость» (18 мая 34 г.); а через полтора месяца — просьба об отставке; и непонятная «трагедия»: царь — в трагической и одновременно угрожающей позе, после чего: «Я струхнул... А ты и рада...» И упоминание о близкой смерти и шутовских похоронах.

Все эти двусмысленные неясности приобретают ужасный, трагический смысл в свете последних биографических расследований о поэте: ужасная пора, ужасный день, ужасная мгла, ужасный «он»; даже нельзя было вместе с Евгением воскликнуть: «Где же дом?» Можно было лишь иронизировать, «зубы стиснув, пальцы сжав»; оставалось дать дикому крику излиться в безумии; и Пушкин пишет свое: «Не дай мне Бог сойти с ума» одновременно со «Всадником»; там сумасшедший — «он», Евгений; здесь у грани безумия стоит: «Я, — Пушкин». Пушкин перечисляет все те же пытки, которым подвергся Евгений; но

тут есть пытка цепи, которой не знал Евгений, и которую знал Пушкин:

Посадят на цепь дурака,
И сквозь рещетку, как зверька,
Дразнить тебя придут.

Оба стихотворения слились в эпитете «чудный»; сумасшедший заслушивается звуком «чудных» грез; в первоначальном тексте Евгений оглушен:

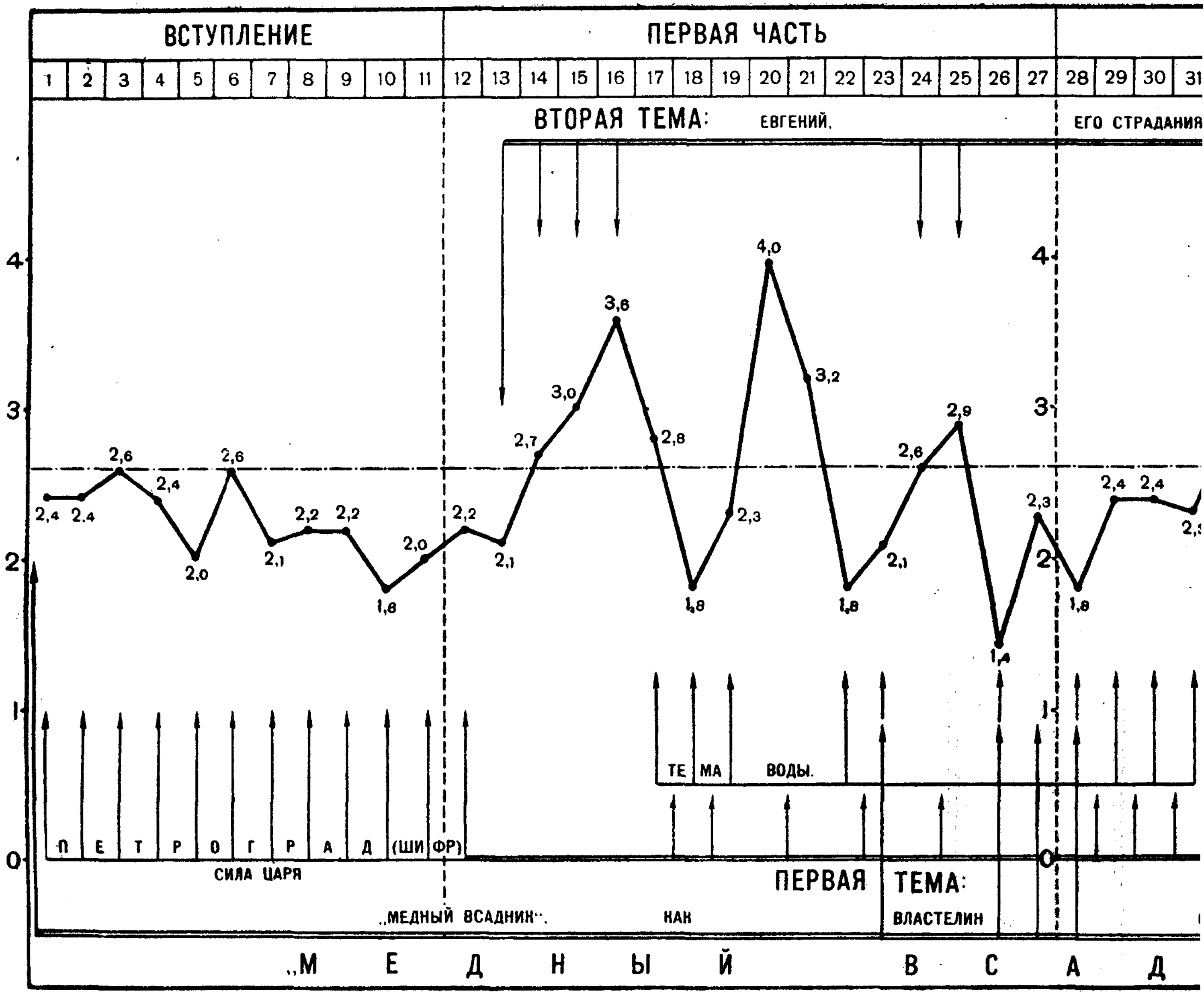
Был чудной внутренней тревогой.

Эта тревога стала просто «внутренней» в окончательной редакции; мы знаем, что оглушали «мятежные ветра» (несколькими строками ранее); и действие «мятежных ветров», отзыв на них «чудной» тревогой (т. е. трепетом надежды на свободу) не мог оставить Пушкина, «зубы стиснув, пальцы сжав».

Соедините в одну картину эти штрихи душевного состояния Пушкина в эпоху поэмы — и вам станет ясным остраннение императорской темы: сведение ее к «за упокой».

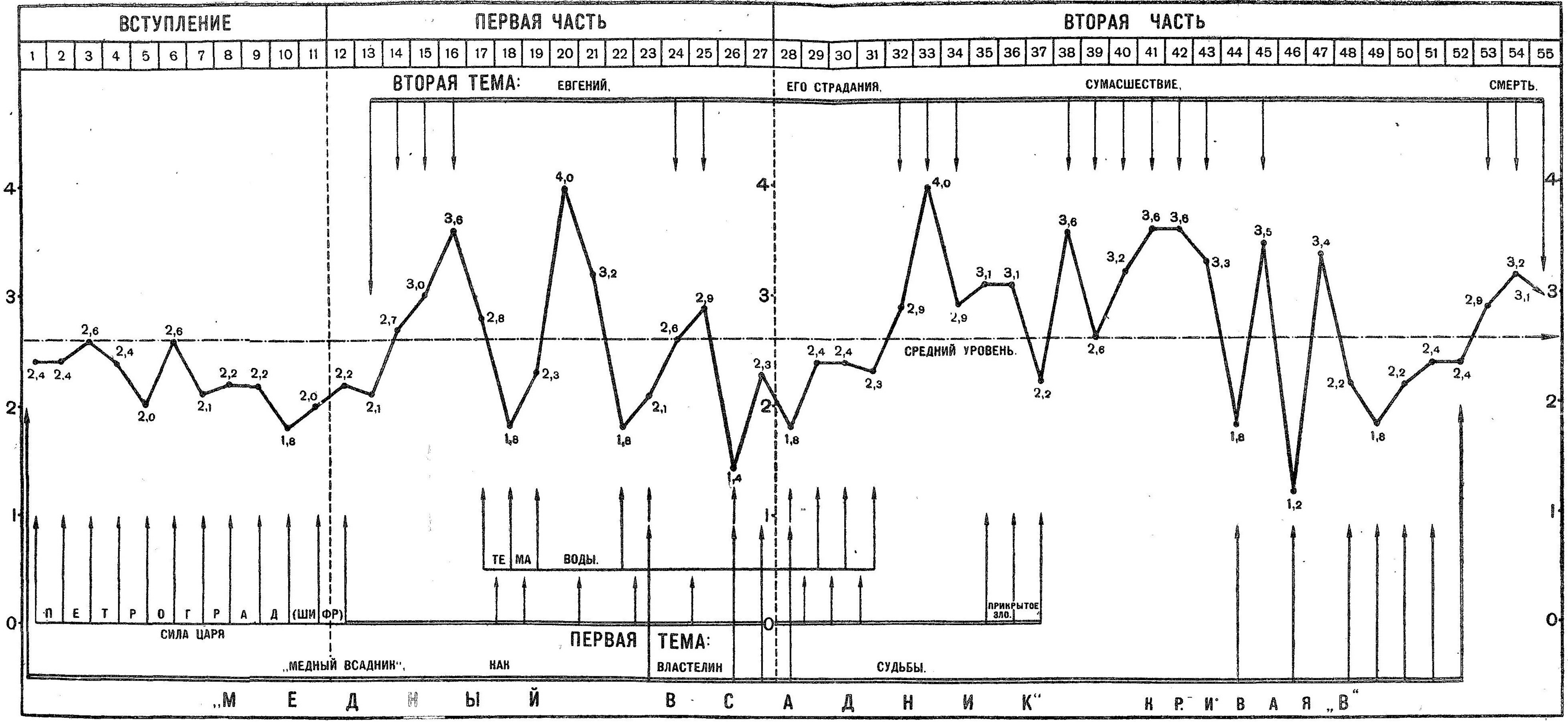
Кучино. Январь, 1928 года.

ОГЛАВЛЕНИЕ



ВСТУПЛЕНИЕ
ПЕРВАЯ ЧАСТЬ
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
ВТОРАЯ ТЕМА: ЕВГЕНИЙ,
ЕГО СТРАДАНИЯ
2,4 2,4 2,6 2,4 2,0 2,6 2,1 2,2 2,2 1,8 2,0 2,2 2,1 2,7 3,0 3,6 2,8 1,8 2,3 4,0 3,2 1,8 2,1 2,6 2,9 1,4 2,3 1,8 2,4 2,4
П Е Т Р О Г Р А Д (ШИ ФР)
СИЛА ЦАРЯ
ТЕ МА ВОДЫ.
ПЕРВАЯ ТЕМА:
„МЕДНЫЙ ВСАДНИК“,
КАК
ВЛАСТЕЛИН
„М Е Д Н Ы Й В С А Д

ЧЕРТЕЖ № 6


ВСТУПЛЕНИЕ
ПЕРВАЯ ЧАСТЬ
ВТОРАЯ ЧАСТЬ
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55
ВТОРАЯ ТЕМА:
ЕВГЕНИЙ,
ЕГО СТРАДАНИЯ,
СУМАСШЕСТВИЕ,
СМЕРТЬ.
СРЕДНИЙ УРОВЕНЬ.
ТЕ МА ВОДЫ.
П Е Т Р О Г Р А Д (ШИ ФР)
СИЛА ЦАРЯ
ПРИКРЫТОЕ ЗЛО.
ПЕРВАЯ ТЕМА:
„МЕДНЫЙ ВСАДНИК",
КАК
ВЛАСТЕЛИН
СУДЬБЫ.
„М Е Д Н Ы Й В С А Д Н И К"
К Р И В А Я „В"